# BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.



FUENFTEN JAHRGANG. 1828.

BERLIN,

IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH-UND MUSIKHANDLUNG.

1828.

# INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

# FUENFTEN JAHRGANGE

DER

# BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

## I. Vorbereitende Aufsätze.



## II. Kunstphilosophische Aufsätze.



## III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.



## IV. Rezensionen gedruckter Werke.

| Gegenst. Verf. Herausg. | Beurtheiler. | No. | Seite. |
|---|---|---|---|
| 8. Terzett v. Blumenthal. Haslinger in Wien. | Dehn. | 2 | 12 |
| 9. Lieder von Zelter Trautwein in Berlin. | — t — | 4 | 27 |
| 10. Fuge von Beethoven, Haslinger in Wien. | H. B. | 9 | 69 |
| 12 Kalkbrenners Werke. Probst in Leipzig. | D. Rebs. | 11 | 81 |
| 13. Lieder von Wartensee. Andrée in Offenbach. | — | 11 | 84 |
| 14. Violoncell – Etuden von Duport. Schlesinger in Berlin. | H. B. | 11 | 85 |
| 15. Duette von Rink. Simrock in Bonn. | B. | 11 | 86 |
| 16. Rathgeber für Organisten von Becker. Schnällert in Leipzig. | — | 11 | 86 |
| 12. Kirchenmus. in Chorstimmen. Trautwein in Berlin. | M. | 12 | 89 |
| 13. Siona. Chorgesänge von Stölzel. | N. | 12 | 89 |
| 14. Beethovens C-moll-Symphonie und Mozarts D-moll-Konzert für Pianoforte allein von Hummel. Schott in Maynz. | Marx. | 12 | 90 |
| 15. Gesänge von Schubert. Reissiger und Gerhart bei Haslinger in Wien und Hoffmeister in Leipzig. | Marschner. | 12 | 90 |
| 16. Englische Suiten von Bach. Peters in Leipzig und Trautwein in Berlin. | Marx. | 13 | 97 |
| 17. Sonate melancolique von Moscheles. Schlesinger in Paris. | Marx. | 13 | 98 |
| 18. Orgel - Schule von Bach. Nägely in Zürich. | H. B. | 13 | 99 |
| 19. Souvenirs d'Irlande von Moscheles. Hofmeister in Leipzig. | Marschner. | 13 | 100 |
| 20. Pater Noster von Bernhard Klein. Trautwein in Berlin. | G. | 13 | 101 |
| | | 14 | 108 |
| 21. Mathilde. Oper von Hummel. Peters in Leipzig. | Girschner. | 15 | 118 |
| 22. Bibliotheque d'église. Livre 5, Schott in Maynz. | M. | 16 | 110 |

| Gegenst. Verf. Herausg. | Beurtheiler. | No. | Seite. |
|---|---|---|---|
| 23. Variation von Rummel u. Koch. Schott in Maynz. | M. | 17 | 136 |
| 24. Pianoforte – Etuden von Kessler. Hasselmann in Wien. | M. | 18 | 142 |
| 25. 6 Quintuors von Reicha. Schott in Maynz. | E. | 18 | 143 |
| 26. Die Instrumentirung für das Orchestre u. Militairmusik von Sundelin. Wagenführ in Berlin. | Marx. | 20 | 155 |
| 27. Fagott - Duette von Jacoby. Simrock in Berlin. | — | 20 | 156 |
| 28. Scene von Krelle. Trautwein in Berlin. | H. B. | 20 | 158 |
| 29. Potpourri für die Flöte v. Lindpaintner. Hasslinger in Wien. | — | 23 | 181 |
| 30. Harmonielehre von Lahmeyer. Hanover. | H. B. | 23 | 182 |
| 31. Wiener Tonschule von Preindel. Hasslinger in Wien. | — | 23 | 182 |
| 32. Harmonielehre von Drechsler. Hasslinger in Wien. | — | 23 | 182 |
| 33. Uebungsstücke von Häring. Peters in Leipzig. | M. | 24 | 189 |
| 34. Uebersicht der Schall- und Klanglehre von Cladny. Schott in Maynz. | M. | 25 | 197 |
| 35. Trio von Czerny. Schlesinger i. Berlin. | M. | 25 | 198 |
| 36. Liedersammlungen von Mehrern. | — | 26 | 206 |
| 37. Der Colporteur als Quatuor. Simrock in Bonn. | M. | 27 | 214 |
| 38. Erste Messe von Hummel. Hasslinger in Wien. | Marx. | 28 | 219 |
| 39. Miserere von Bernhard Klein. Trautwein in Berlin. | Marx. | 29 | 227 |
| 28. Religiöse Gesänge v. Bernh. Klein. Trautwein in Berlin. | H. B. | 29 | 231 |
| 29. 2 Messen von Cherubini. Simrock in Bonn. | Mar. | 30 | 235 |
| 30. Der schweizerische Männergesang von Nägely. | Marx. | 30 | 236 |
| 31. Sammlung alt itali- | | | |

## V. Ausführlichere Beurtheilungen.

## VI. Allgemeinere Korrespondenzen.



## VII. Vermischtes (nur das Erheblichere).



## VIII. Musikbeilagen.

Zu No. 5. 13.

## IX. Intelligenzblätter.

Zu No. 4. 6. 8. 14. 23. 29. 34. 37. 41. 44. 45. 47. 50.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 2. Januar — Nro. 1. — 1828.

## 1 8 2 8.

### Der Zeitung fünfter Jahrgang an die Mitarbeiter.

Die Wimpel spielen im Mittagwind,
Die Stimme der Völker schweiget;
Es harren die hergeflutet sind
Wohin das Schicksal sich neiget.

Und Uebertrotz der Feindes Macht
Hervor die Kugel treibet,
Ihr blut'ges Zeichen blut'ge Schlacht
In Friedens-Tage schreibet.

Ein Wollen durchdringt der Führer Brust,
Es ordnet sich Kampf gleich geübter Lust,
Die Wellen, sie wehren der Flamme nicht —
Verkündet hat sich ein göttlich Gericht.

Die Gelad'nen, die Gewillten
Harmonieen aufzudecken,
Wie sie christlich Volk erfüllten,
Zweifeln sie an unsern Zwecken?

Sicher sollen sie vertrauen:
Geistern, die sich rein verbinden,
Die sich treu in's Inn're schauen,
Wird sich Plan des Handelns finden.

Grundsätze der Redaktion; als Wünsche den Mitarbeitenden und dem Publikum zur Prüfung vorgelegt.

Je mehr die besonders im verflossenen Jahr sich ausdehnende thätige Theilnahme an der Zeitung deren Bestimmung zu einem gemeinschaftlichen Organ für alle zum Wort Berufenen anerkannt und beherzigt zeigt: desto dringender liegt dem Unterzeichneten ob, die Grundsätze seiner Verwaltung dieser gemeinschaftlichen Angelegenheit öffentlich festzustellen, damit auch von dieser Seite Niemand besorgen könne, bei der Bereitwilligkeit zur Theilnahme irgend einer persönlichen Willkühr ausgesetzt zu sein, und damit das Publikum bestimmt wisse, was ihm hier dargeboten werden soll. Wenn hiermit schon ausgesprochen ist, dass das Nachfolgende keineswegs als Gesetz für Theilnehmende, sondern vielmehr als eine ihnen schuldige Rechenschaft angesehen werden mag: so bittet sich der Unterzeichnete von allen Mitarbeitenden und sonst an der Sache Theilnehmenden Rath, Belehrung und Zurechtweisung aus. Am willkommensten wird ihm diese Unterstützung in öffentlich mittheilbarer Weise sein; reifliche Ueberlegung, Befolgung nach bester Ueberzeugung und nach Kräften, und Dankbarkeit wird jedem Vorschlag, die Wirksamkeit der Unternehmung zu erhöhen, sicherlich werden.

I.

Von der Aufnahme unter die Mitarbeiter kann in sofern nicht die Rede sein, als jeder, der zur Förderung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft oder Geschichte zu reden hat, eingeladen, ja berechtigt und verpflichtet ist, wie der Redakteur selbst. Die einzige persönliche Rücksicht, die dabei zu erwähnen bleibt, wäre die vorzugsweise Aufmerksamkeit, die dem thätigen Antheil der Künstler und Kunstlehrer gezollt wird. Man kann vieles an der Kunst erlernt, erkannt, Treffendes und Wichtiges von ihr zu sagen haben: die erschöpfende Erkenntniss ist durchaus nur bei denen gedenkbar, die für die Kunst und in ihr leben. Dies ist zu allen Zeiten wahr gewesen, nie aber so wichtig, als in einem Augenblicke, wo eine Kunstepoche sich als verscheidend und eine neue als werdend immer fühlbarer macht und es sich allerwärts fragt: nicht, wie weit man den gestrigen Ansprüchen gewillfahret hat, sondern wie man vor den Fragen des aufdämmerden Morgen bestehen wird.

Nicht der trübe Werkeltag eines Handwerkslebens, nicht der Nebel eines unbewussten Gefühlstaumels, sondern die helle Sonne eines mündigen Geistlebens geht unserer Kunst auf; ein Tag, zu dem sich die Künstler anders ausrüsten müssen, als mit den Fertigkeiten, die ehedem vielleicht genügt hätten. Wer sich uns vereint, dient nicht mehr der Sache, als sich selbst; das ist die Wohlthat geistigen Lebens, dass Geben reicher macht; wie dem Geize, der Trägheit in Mittheilen eignes Verarmen als unausbleibliche Strafe droht.

Heissen wir aber jeden Künstler um der Sache und seinetwillen in unserm Kreise gern willkommen: so bieten wir uns alle als Beginnende dar, so weit von der Anmassung des Lehrens und Richtens entfernt, dass jede Mittheilung vor allem als ein Zeugniss von unserm gegenwärtigen Standpunkte angesehen sein möchte und wir uns zum öffentlichen Ausspruch des Erkannten nur durch unsere thätige Liebe und Treue für die Sache, und die Ueberzeugung von der zeitgemässen Nothwendigkeit dieser Richtung unserer Thätigkeit berechtigt halten können. Was, diese Antriebe vorausgesetzt, mangelhaft bleibt, oder verfehlt werden mag: nicht den redlich Strebenden, sondern denen fällt es zur Verantwortung, die das Bessere zu geben, oder ihren Antheil an der gemeinschaftlichen Obliegenheit zu übernehmen säumen. Sei nun auch unter den Laien und Unberufenen, die zu lange das Wort über eine Kunst genommen, zu der sie sich nicht einmal bekennen mögen, der und jener im Ausdrucke gewandter und in mancher Richtung der Erudition überlegen: uns steht der Künstler näher, der uns von der Frucht seiner Lebensbeschäftigung spenden mag, und sich bei ernstlichem Streben dazu mehr und mehr befähigen und kräftigen wird — eine Hoffnung, die wol mancher der bisherigen Theilnehmer sich

erfüllen sehen und durch die Stufenfolge seiner Beiträge bewiesen hat — wenn es uns erlaubt ist, die Urtheile sachkundiger Beurtheiler hier zu wiederholen.

Soviel zur Beseitigung der Zurückhaltung, die mancher kenntnissreiche Musiker aus Misstrauen auf seine weniger geübte Darstellungsgabe sich auferlegen mag. Was unsere Vorgänger an sich und uns versäumt haben, darf uns nicht zurückscheuchen, sondern muss uns ein Antrieb mehr sein, es andern in andern Fächern nachzuthun; gebe jeder sein Bestes, das, was er aus bester Lieb' und Kraft errungen: so wird dem rechten Willen das rechte Wort nimmer gebrechen und der gute Sinn auch über den schwächern Ausdruck zufriedenstellen.

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor;
Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nöthig, Worten nachzujagen?

(Schluss folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

**Introduktion und Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell über den Namen Fesca, von Keltz. Berlin bei Trautwein.**

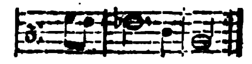
Unter den vielen Spielereien, welche bis jetzt in der Tonsetzkunst bekannt geworden, finden sich viele wunderliche Aufgaben, die sich manche Tonsetzer gemacht und in ihrem thörichten Sinn mit Beharrlichkeit ausgeführt, dennoch aber mit solchem Beginnen nichts anderes haben erreichen können, als was jedem unkünstlerischen Streben zu Theil wird, Bedauern und Vergessenheit. Es gab Zeiten, wo der für keinen Tonsetzer gelten durfte, der nicht im doppelten Kontrapunkt die wunderlichsten Dinge zur Welt gebracht hatte, wenn auch diese Dinge kaum ausgeführt, noch weniger aber irgendwo in Anwendung gebracht werden konnten. Doch solche Zeiten führten immer die Tonkunst ihrem Verfalle nah. In früherer Zeit wehrte solchem Verfalle Palästrina, in neuerer Zeit aber J. Haidn. Der erste erhielt das was zerfallen wollte, die Kirchenmusik; der zweite aber brach eine völlig neue Bahn, er erhob, ja er erschuf vielmehr die Instrumentalmusik. *) Durch das Emporsteigen derselben und der durch sie möglich gewordenen grossen und reichen Ausführung aller möglichen Tonverbindungen sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung mussten natürlich neue Tonstücke und diese in neuen Formen entstehen, und so musste sich denn auch ganz unabwendbar eine neue Art der Tonsetzkunst ergeben. Diese neue Art der Tonsetzkunst erfodert aber ein weit ausgebreiteres und vielfacheres Studium, sowohl in technischer wie in ästhetischer Hinsicht, wie dasjenige ist, welches vor dem Emporsteigen der Instrumentalmusik bestand. Die bedeutenden Folgen dieser grossen Epochen in der Tonkunst, und besonders alles, was die letztere mit sich geführt hat, sind bei weitem nicht genugsam erkannt, und was das Wichtigste dabei ist, keine neue Lehrart für die Jünger der Tonkunst ist daraus hervorgegangen. Wir Deutschen geniessen viel Musik, ja wir schwelgen nicht selten darin; aber verstehen wir auch viel Musik? Das Betrübendste dabei ist, dass viele Künstler mit den blossen Geniessern auf einer Höhe stehen, und dass die Künstler statt die Geniessenden zu sich herauf zu ziehen, wenn sie es nämlich können, zu ihnen herabsteigen und denselben alles recht mundgerecht machen. Daher ist denn der gute Geschmack, bei manchen vorzüglichen Köpfen und höchst empfänglichen Gemüthern recht spielend geworden, und hat dabei

*) Die Instrumentalmusik ist eigentlich die reine Tonkunst; denn die Vokalmusik vermischt sich mit der Dichtkunst, und bei dieser Vermischung muss die eine der andern so viel nachgeben, dass beide mit einander bestehen können. Will man hierzu bemerken, dass, wenn die Instrumentalmusik die eigentliche Tonkunst wäre, man die Töne aus des Menschen Brust, welche unstreitig die herrlichsten und eindringendsten sind, bei der Musik, will man sie rein geniessen, entbehren müsste, so muss darauf erwiedert werden, dass die Tonkunst, solche rein an und für sich genommen, es nur mit den Tönen zu thun hat, und dass, was mittelst der Töne welche aus des Menschen Brust kommen an sinnvollen Worten mit ausgesprochen wird, nur zur Erläuterung des melodischen Tongewebes gehört, und noch nicht einmal ganz unbedingt nothwendig dazu ist. Es ist ganz gut möglich, die Menschenstimmen bei der Instrumentalmusik zu grosser Wirkung anzuwenden, ohne dass von denselben sinnvolle und allgemein verständliche Worte ausgesprochen werden.

ein Spreitzen angenommen, welches oben heraus und nirgends hinan will. Wenn man, wie gesagt, Palästrina das absichtlich erhielt was verfallen wollte, nämlich die Kirchenmusik, so wurde durch Haidns Wirken, welches aus einer hohen Begeisterung entstand, und ganz rücksichtslos seine Bahn verfolgte, ohne eine bestimmte Absicht damit zu verbinden, wie es bei Palästrina geschah, die Kirchenmusik, wiewohl nicht unmittelbar, gänzlich zum Verfall gebracht. Es versteht sich, dass in Haidns Sinn und Willen keine Spur davon lag; im Gegentheil, dieser reine und fromme Geist brachte alle seine Geisteserzeugnisse mit gerührtem und demüthigem Herzen dem Unendlichen dar.

Durch die Instrumentalmusik kam ein grosses und tiefeingreifendes Leben in die Tonkunst; neben diesem Leben, mitunter auch durch dasselbe, verbreitete sich die Lust an theatralischen Vorstellungen die mit Musik durchwebt waren, immer mehr, auch wurde das kirchliche Leben und die damit verbundenen frommen Uebungen immer matter, und so musste, vieler andern Umstände hier nicht zu gedenken, die Kirchenmusik gänzlich verfallen. Hiermit verfielen wie natürlich auch die kirchlichen Sängerchöre, und Tonsetzer, die in frommer Begeisterung einen Hymnus dem Unendlichen in den Tempeln bringen konnten, waren schon damals selten, und späterhin kaum mehr zu finden. Unter diesen Umständen ging in der Tonsetzkunst denn auch die hohe Einfachheit und die grosse Klarheit der frühern Schule unter. Zwar waren die frühern Tonsetzer in ihrer Eigenthümlichkeit mitunter matt auch wohl flach; aber dabei gingen sie stets auf die ganze Erfassung des Gegenstandes, den sie bearbeiteten, aus und ergriffen die Mittel dazu bestimmt und entschieden. Dadurch und weil ihre Tonstücke grossentheils Gesangstücke waren, und diese eine breite und vielfältige Ausspinnung der Ideen nur in gewisser Beschränkung zulassen, bekommen die Formen ihrer Musikstücke ein starkes und scharfes Gepräge. Mehrere dieser Formen, besonders die der Fuge, wurden, da sie fast immer den Chor des Volkes zu geben hatten, bis zu einer grossen Vollkommenheit in technischer Beziehung gebracht, wenn gleich viele derselben in ästhetischer Beziehung oft verfehlt wurden. Die mehrsten Fugen neuerer Zeit können sich mit der künstlichen Ausarbeitung, die mehrern ältern Fugen eigen ist, und namentlich mit der der Seb. Bachschen gar nicht messen. Doch dieser grosse gothische Baukünstler in der Musik wird wohl keinen Vordermann mehr bekommen. Der grosse allgemeine Chor ist das eigentliche Feld der Fuge, und die sogenannte Doppelfuge genügt auch hier für alle Fälle. Sollen mehr wie zwei Hauptthema's verbunden und miteinander durchgeführt werden, so ist eine höchst sorgfältige Auswahl der Hauptthema's unerlässlich, und eine grosse Geschicklichkeit in der Durchführung derselben durchaus nöthig. Wird die Fuge aber von blosser Instrumentalmusik gegeben, so verliert sie sehr viel von jener Toneigenthümlichkeit, welche die verschiedenen Instrumente haben; dann aber auch dadurch, dass die Instrumente nicht so voll und kräftig hervortreten können wie die vier Singstimmen des grossen Chors, besonders mittelst der Worte welche sie vorzutragen haben; endlich aber sind die weiteren Uebergänge in den Tonarten, die der Tonsetzer bei einer Fuge für blosse Instrumentalmusik gern benutzt, dem Wesen dieser Musikstücke mehr hinderlich wie nützlich. Wird aber die Fuge von vier einzelnen Instrumenten, oder der Orgel, oder dem Klavier ausgeführt, so hört man das Eintreten der mittleren Stimmen fast gar nicht, und die Fuge erscheint so als das Gerippe von einem todtgebornen Kinde.

Diese Physiognomie hat die Keltzsiche Fuge auch. Wenn Herr Keltz dem ernsten, besonnen und tieffühlenden Fesca ein Denkmal setzen und seine Verehrer auf dasselbe aufmerksam machen will, so muss das mit Würde geschehen, und kein Kinderspiel sein. Zwar kann der Ruhm Fesca's dadurch nicht geschmälert werden, wohl aber der Ruf des Denkmalsetzers. Was soll der kümmerliche Witz den Namen Fesca auf diese Art



auszudrücken und darnach ein Tonstück zu benennen? Und dennoch ist der Name Fesca, so

ausgedrückt, nicht einmal der Anlauf zu dem Thema woraus die Fuge gebildet ist, sondern er läuft so mitunter herum als gehörte er gar nicht hierher, und so ist es auch in der That. In der Introduktion zur Fuge (¾ Takt B-moll) krächzt die Bratsche siebenmal den Namen Fesca. In der Fuge selbst (C-Takt B-moll) kommt der Name Fesca auf dieselbe Art in allen Instrumenten mitunter vor. Die Fuge selbst ist eine einfache in der Quinte. Sie läuft in einem Gewirre ohne Klarheit dahin, und ist sie aus, so frägt man sich: was war das? Doch vielleicht fragt sich auch der Leser dieses Aufsatzes, ist er bis hierher gekommen, was soll das? warum ein langer Sermon über ein unbedeutendes Werk? Die Nutzanwendung, die aus diesem Aufsatze vielleicht gemacht werden kann, müssen und wollen wir gern jedem selbst überlassen, jedoch Folgendes noch anführen. Göthe sagt in einem der letzten Hefte von Kunst und Alterthum: „Es giebt Afterkünstler und diese theilen sich in Dilettanten und Spekulanten. Die ersten treiben die Kunst des Vergnügens wegen, die zweiten aber treiben sie des Gewinnes wegen.“ Zu dieser Wahrheit Göthe's fügen wir noch hinzu, dass die grosse und sehr überzählige Gesellschaft der Afterkünstler, gleich den grossen Heuschreckenschwärmen, das Land der Kunst verheeren und verzehren, und durch ihr stetes Beisammensein so ineinander vernarrt sind, dass wenn ein wahrer Künstler, der von der Kunst getrieben wird, unter sie tritt, sie ihn für ihresgleichen halten.

v. d. W.

---

**Quintetts für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncelle. Komponirt von I. F. Keltz. Berlin bei Trautwein.**

Herr Keltz hat von jeher immer den grossen Haufen der Dilettanten bei seinen Kompositionen im Auge gehabt, und daher es sich stets sehr leicht gemacht bei der Arbeit. Dass aber auch der Lohn für sie immer bedeutend gewesen ist, kann wohl bezweifelt werden, denn die Zahl der Komponisten, die heut zu Tage auf die Geldbeutel der Dilettanten los gehen, ist gar nicht gering. Doch er ist vielleicht einer von den Beglückten, die die Gunst des Haufens sich zu erhalten wissen; denn, so sehr viele der jetzigen Verleger auch nach noch geringerer Waare greifen, und manchmal nicht wenig daran Gewinn haben, so wissen sie doch auch ziemlich gut die Verfertiger solcher Waaren zu beurtheilen und entziehen demjenigen gleich ihre Gunst, welcher ein Windei gelegt hat. Solche Eier muss aber Herr Keltz noch nicht gelegt haben, denn er tummelt sich mit seiner Arbeit noch immer am Markte herum und findet auch noch Käufer. Diese nun werden ihm, sind sie gerecht, dieses Quintetts wegen ihre Gunst nicht entziehen, denn es gehört unter dem Mittelgut zum Besten. Alles ist darin leicht und bequem auszuführen, Manches nicht ohne Werth und zeigt einen Tonsetzer von nicht geringem Talent. Dabei können sich diejenigen, welche es ausführen, auch noch in den sogenannten B-Tonarten üben, denn das Quintett ist in F-moll und das Andante, der zweite Satz, Des-dur. Die Menuett besteht aus einem Kanon in der Oktave, der von der ersten Violine und dem Violoncell ausgeführt wird, wobei die übrigen Stimmen aber nicht wirksam sind. Stich und Papier sind gut.

v. d. W.

---

**Quatuors de J. Haydn arrangé à quatre mains par J. P. Schmidt, Oeuvre 33 und 36. Berlin bei Trautwein.**

Herr Hofrath Schmidt in Berlin, immer ein eifriger Arbeiter im Weinberge der Kunst, fährt seit einiger Zeit rüstig damit fort, den Klavierspielern die Haydnschen Quartette zugänglich zu machen, und richtet sie zu vier Händen für das Klavier ein. Dass diese Einrichtung mit aller möglichen Umsicht geschehen ist, versteht sich bei einem so kundigen und beharrlichen Kunstfreunde von selbst; nur muss dazu noch bemerkt werden, wie alles möglichst leicht und spielbar gegeben ist, dass auch weniger geübte Klavierspieler mit diesen Quartetten fertig werden können und bei dem öftern Spielen derselben ihren Geschmack sehr ausbilden werden. Unter diesen beiden Quartetten, von denen jedes besonders gedruckt ist, ist das Oeuvre 76 das vorzügliche

Quartett aus D-moll, in welchem die Menuett aus einem Kanon in der Oktave besteht.

v. d. W.

---

Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen, komponirt von Moritz v. Weber, bei Trautwein in Berlin.

„Die Sonatinen," sagt der Verfasser in der Aufschrift, „sind in den gebräuchlichsten Tonarten gesetzt, und jede ist von einem passenden Vorspiele begleitet, um angehende Schüler in leichten und angenehmen Melodien an den Takt zu gewöhnen." Nach dieser Aufschrift gehört der Verfasser der vorliegenden Sonaten zu den vielen hunderten Klavierlehrern, die ihren Schülern alles zuckersüss und breiweich in den Mund legen wollen, und die noch sehr weit von der Erkenntniss entfernt sind, wie das Talent für die Musik bei jungen Schülern muss aufgeregt, zum Bewustsein geführt und zur eigentlichen Ausbildung gebracht werden. Leicht sind die Melodien in diesen Sonatinen, aber angenehm kann sie nur der finden, der das Flache und Triviale angenehm findet. Dass der Verfasser an seinen Melodien das nicht bemerkt hat, ist gewiss, wie er denn überhaupt im Bemerken nicht stark sein muss, denn sonst hätte er längst die Erfahrung machen müssen, dass wie man in den Wald hineinschreit, es auch wieder heraus tönt, und diesem zu Folge das Echo im zweiten Satze der ersten Sonatine nicht also darstellen können:




v. d. W.

---

1. Rondoletto de Triebensee arrangé à quatre mains pour le Pianoforte par C. H. Rummel.
2. Fantasie à quatre mains pour Piano sur un Air eccossais de la Dame blanche, composée par C. H. Rummel. Beide bei Schott in Mainz.

Beides Modewerke für modische Klavierspieler

v. d. W.

---

Drei Duette für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, zunächst für einen häuslichen und freundschaftlichen Sängerkreis geschrieben, von I. H. Anthes. Bei Schott in Mainz.

Für ihren Zweck sehr gut und empfehlenswerth.

v. d. W.

---

## 4. Berichte.

Danzig, im Dezember 1827.

Am 12. d. M. wurde hier in der Petri-Kirche Eyblers Requiem, von dem hiesigen Gesangverein und einem zahlreich besetzten Orchester unter der Leitung des Musikdirektors Urban, zum Besten verarmter achtbarer Familien ausgeführt. Der hiesige Gesangsverein, der unter der Leitung des Herrn Diaconus Dr. Kniewel schon seit mehrern Jahren besteht, lässt sich die Ausführung grosser und gediegener Meisterwerke ernstlich angelegen sein. Herr Doktor Kniewel, selbst ein vorzüglich kenntnissreicher Musikkenner, dessen Sinn für das Würdigste in der Tonkunst sich überall bewährt, hat den Gesangverein gestiftet und bis jetzt mit dem besten Erfolg geleitet. Die ersten Familien des Orts sind fast alle Mitglieder dieses Vereins, und lassen sich dessen Bestehen nach allen Kräften angelegen sein. Daher, und weil seine innere Einrichtung so getroffen ist, dass die bestimmten Beiträge welche die Mitglieder geben, nur allein zum Besten des Vereins verwandt werden, ohne dass Jemand einen eigenen Vortheil für sich daraus zieht, auch die Verwaltung überhaupt ganz zweckmässig ist; wird dieser Verein sich wahrscheinlich lange erhalten, vermehren und noch manches Treffliche zur Ausführung bringen, und dadurch den Sinn für das Bedeutende in der Tonkunst heben, ausbilden und nähren. Die Solosänger dieses Vereins, sämmtlich Dilettanten, sind sehr lobenswerth. Die Sopran-Solo's hatte für die Ausführung Mad. H. übernommen und führte sie mit ihrer trefflichen, ganz für ein grosses Lokal geeigneten Stimme vorzüglich aus. Die Tenor Soli hatte Herr F., und die des Basses Herr Sch. übernommen. Beide leisteten Bedeutendes, besonders aber Herr F. Wenn es nun auch Hinsicht des Gesanges, und zwar durch den Gesangverein, hier ziemlich gut steht, so ist das doch nicht von dem hiesigen Orchester zu sagen. Es fehlt demselben eigentlich nicht an guten Instrumentisten, auch besitzt es an Herrn Obusch einen guten Vorspieler, nur ist das Ganze viel zu wenig in Uebung. Ausser den wenigen Monaten, in denen hier Theater ist, ist das Orchester nicht aktiv, und dadurch entfrem-



det sich das Ganze in sich. Dann aber fehlt demselben auch ein eigentlicher Direktor. Herr Urban war zu der besprochenen Ausführung von Elbing herübergekommen. Doch ist es jetzt im Werke, das hiesige Musikwesen zu organisiren, und auch vielleicht eine Bildungsanstalt, die für Ost- und Westpreussen wirksam sein wird, zu errichten. In wiefern dieser Plan gelingen und zur Ausführung gebracht werden wird, soll in Zukunft in diesen Blättern berichtet werden.

Alle Gesangvereine und andere, die sich mit der Ausführung grosser Meisterwerke befassen, und die das Eyblersche Requiem noch nicht besitzen, mögen doch eilen, dieses herrliche Werk zur Ausführung zu bringen, denn sie werden dadurch sich und allen Zuhörern einen grossen und wahrhaft erhebenden Genuss verschaffen.

v. d. W.

---

**Wien, im November.**

Beginne ich meine heutige Relation, ohne der gewohnten Ordnung zu folgen, mit zwei Epoche machenden Erscheinungen an unserm musikalisch-theatralischen Horizonte.

No. 1 ist der sehr werthe Besuch des Herrn Konzertmeisters Maurer aus Hannover. Er liess sich an sechs Abenden im Kärnthnerthortheater hören, und zwar durchgehends mit eigenen Kompositionen, Konzerten, Variationen, Polacca's, Rondeaux u. s. w., deren mancherlei interessante Schönheiten durch des Meisters gediegenen Vortrag noch bedeutend erhöht wurden. Sein Spiel ist weniger auffallend, glänzend und blendend, als ruhig, solide und besonnen; die Bogenführung trefflich, der Ton durch Kraft nicht sehr imponirend, aber im Piano äusserst reizend. Alle Gewaltsmittel, welche jetzt, um dem Zuhörer Sand in die Augen zu streuen, so stark an der Tagesordnung sind, verschmähend, beschränkt sich dieser Virtuos mehr darauf, durch geläuterten Geschmack, Feinheit, Delikatesse und sparsam angebrachte Verzierungen das intensive Vergnügen zu befördern; während so viele seiner Kollegen auf Mystifikation hinarbeiten, ist der Beifall des wahren Kunstverständigen seine Zielscheibe, und dieser kann ihm auch nie entstehen. Ein Duo, mit seinem hoffnungsvollen Schüler, Herrn Pahl, ausgeführt, besonders aber eine wunderliebliche Konzertante für vier obligate Violinen, wobei die hiesigen Professoren, Böhm, Hellmesberger und Saint Lubin seine treuen Gefährten waren, machte die meiste Sensation; ja letztere riss zum Entzücken hin, und musste auf allgemeines Verlangen viermal wiederholt werden. Dass ihm indessen auch Bravour-Stellen nicht misslingen, wiewohl das Adagio seine Hauptstärke zu sein scheint, worin er mit ganzer Seele waltet: solches bewies er bei mehrern Anlässen, sonderlich in den Rondeaux und Variationen durch brillante Arpeggio's, kühne Passagen, mit voller Sicherheit ausgeführte Sprünge, und wohl auch mitunter durch recht scherzhafte Nuancen.

Dass er uns nicht, wie's die leidige Mode mit sich bringt, bloss fragmentarische Bruchstücke, sondern jederzeit ein ganzes, komplettes Konzert zum Besten gab, verdoppelt seine gerechten Ansprüche auf unsere Dankbarkeit. Als Instrumental-Komponist beurkundet er vielseitige Erfahrung, einen richtigen Ueberblick, und im gleichen Ebenmaasse theoretische wie praktische Kenntnisse; Phrasen, wie z. B. wenn der Gesang dem Tutti anvertraut ist, und die Prinzipalstimme in gebrochenen Akkorden rasch darunter hinströmt, oder diese mit dem Thema als Grundbass figurirt, und die hohen Bläser volltönige, reine Harmonien darüber aushauchen, vorzüglich jedoch das meisterlich gearbeitete Solo-Quadricinium in der gerühmten Konzertante entübrigen aller Enkomien; solche, und ähnliche Karakterzüge sind durch innern Werth geadelt, und ihre selbsteigenen Lobredner. — Noch bleibt ein unangenehmer Zufall zu erwähnen, der leicht traurige Folgen hätte nach sich ziehen können; Herr Maurer wurde nämlich während der Probe von einer herunterfallenden Lampe bedeutend verwundet; doch schleunige ärztliche Hülfe und wirksame Heilmittel bewirkten binnen einer Woche die vollkommene Wiederherstellung und mit ihr die Möglichkeit, neuerdings seine Verehrer durch eine inhaltsreiche Kunst-Produktion zu erfreuen. Achtung, Liebe und Bewunderung geleiten den wackern, bescheidenen deutschen Meister zurück in seine Heimath.

(Fortsetzung folgt.)

---

## 5. Allerlei.

### Friedrich Schneiders Wirken in Dessau.

Ein erfreulicher Anblick ist es, wenn sich an einem weniger begünstigten Orte blos aus dem Eifer und der Tüchtigkeit eines einzigen Mannes ein reiches, vielseitiges Streben hervorthut. So in Dessau, wo Friedrich Schneider nach allen Seiten hin die erspriesslichste Thätigkeit entfaltet. Seine jährlichen Abonnementskonzerte, in denen keines ohne Symphonie bleibt, übertreffen die Unternehmungen weit grösserer Städte, namentlich Berlins, bei weitem, und haben vielleicht nur dem ältern und reicher ausgestatteten Institut der Leipziger Abonnementskonzerte den Vorzug einzuräumen.

Neben diesem ältern Institut hat Herr Kapellmeister Schneider so eben ein zweites eröffnet, dessen Ankündigung ein zu sicheres Zeichen von der Einsicht, dem Edelsinne und der uneigennützigen Kunstliebe des thätigen Mannes ist, als dass wir es nicht hier mit Vergnügen mittheilten.

## An Musikfreunde!

Wenn in unsern Abonnementkonzerten, die eben ihren elften Cyklus beginnen, hauptsächlich auf bestmöglichste Produktion grösserer Musikwerke für das volle Orchester gesehen wurde, und man in der sichtbaren Theilnahme der Zuhörer, welche das erfreuliche Fortbestehen dieser Konzerte möglich machte, zu erkennen glaubt, dass jener Zweck nicht ganz verfehlt worden ist: so giebt es doch noch eine andere Gattung der Instrumentalmusik, die, obschon sie nicht mit dem schimmernden Glanz aller äusseren Tonmittel auftritt, doch nicht weniger Beachtung verdient, ja, — indem sie nur durch anmuthigen Reiz und Klarheit der Melodie, reichen Wechsel der Harmonie und grösstmöglichste freie Ausbildung jeder einzelnen, zu einem schönen Ganzen verbundenen Stimme wirken will, — die Tonkunst in einer ihrer reinsten Gestaltungen erblicken lässt.

Es ist nämlich von dem reichen Felde der Quartettenkomposition die Rede, welches unsere Kunstheroen mit ganz besonderer Liebe gepflegt, und auf ihm die anmuthigsten Früchte getrieben haben. Es ist hier nicht bloss die Zusammenstellung von vier gleichartigen Instrumenten gemeint, die man gewöhnlich unter dem Namen Violinquartett begreift; sondern wir dehnen den Begriff bis dahin aus, dass wir zu der Gattung der Quartettmusik alle und jede Zusammenstellung von einzelnen Soloinstrumenten, insofern jede Stimme nur durch e i n Individium dargestellt wird, rechnen, namentlich: Quartette, Quintette, Sextette, Septette und noch mehrzähligere Verbindungen. Auch werden hierzu Duos und Trios gehören, wenn sich unter den hierzu verbundenen Instrumenten eins befindet, welches geschickt ist, vollstimmige Harmonie allein auszuführen (z. B. das Pianoforte). Die Mannigfaltigkeit und Möglichkeit aller Arten von Zusammenstellungen ist sehr bedeutend; denn hinsichtlich der verschiedenen Gattungen der Instrumente, welche mit einander verbunden werden können, haben wir

1) Verbindungen gleichartiger Instrumente (als z. B. blosse Streich- oder Blaseinstrumente) und
2) Verbindungen ungleichartiger Instrumente (als z. B. Blasinstrumente mit Streichinstrumenten und ihre mannigfachen Verbindungen mit dem Pianoforte, vereint oder getrennt).

Und wie vielerlei Unterarten von Verbindungen giebt es nicht, wenn man die verschiedenen Instrumente jeder Gattung bedenkt, die auf mannigfache Weise zusammengestellt werden können! Darum dürfte es vielen Musikfreunden nicht unerwünscht sein, wenn sich in Dessau Gelegenheit darböte, möglichst gute Produktionen aus jenem Kreise der musikalischen Kompositionen von Zeit zu Zeit hören zu können.

Und deshalb wagt es der Unterzeichnete, im Laufe des Januars 1828 einen Cyklus von

musikalischen Abendunterhaltungen

zu eröffnen, welche aller vierzehn Tage Statt finden, und mit den gewöhnlichen Abonnementkonzerten, die auf gewohnte Weise fortgesetzt werden, einen, wie zu hoffen steht, angenehmen Wechsel bilden sollen. Es werden in diesen Abendunterhaltungen bloss Werke jener oben bezeichneten Gattung mit den besten, uns zu Gebote stehenden Mitteln möglichst gut ausgeführt, und soll das Vorzüglichste aus den zahlreich vorhandenen Kompositionen jener Gattung ausgewählt und auf grösstmöglichste Abwechselung gesehen werden. Auch bleibt der Gesang nicht ausgeschlossen, insofern er keine reiche Orchesterbegleitung erfodert; und hier werden manche angenehme leichte Gesangstücke (v. B. vierstimmige Männergesänge und dergl.) ihren angemessenen Platz finden und wahrscheinlich gern gehört werden.

Se. Durchlaucht, der Herzog, das Kunstleben in allen seinen Beziehungen stets so gern fördernd, haben die Gnade gehabt, die Benutzung des Konzertsaals zu diesen Abendunterhaltungen zu bewilligen. Es soll ein Abonnement eingeleitet werden; und wenn ich mir die Freiheit nehmen werde, durch ein besonderes Umlaufschreiben zur Unterzeichnung einzuladen, so schmeichle ich mir mit der Hoffnung einer freundlichen Beachtung und zahlreichen Subscription.

Um einer möglichst zahlreichen Theilnahme versichert zu sein, wird für acht Unterhaltungen, welche ein Abonnement bilden, der gewiss sehr billige Preis von einem Thaler acht Groschen für die Person festgesetzt. Der etwaige Ueberschuss, der nach den bestrittenen unvermeidlichen Kosten bleibt, wird für die Wittwen- und Waisenkasse der Herzogl. Kapelle berechnet.

Dessau, den 15. Dezember 1827.

Friedrich Schneider,
Hofkapellmeister.

Möchte ihm doch nicht unbemerkt bleiben, wie freudige Anerkennung auch Auswärtige seiner edeln Thätigkeit widmen, und wie sie sogar persönlich ihm verpflichtet sind um des guten Beispiels willen, das er grössern Städten, z. B. Berlin, giebt.

Marx.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 9. Januar — Nro. 2. — 1828.


## Der neuen Zeit.

Ich träumte in Persephassas Unterwelt,
In das Schattenreich erstorbner Töne,
Da die vollendeten Meister lebten
Das oben erkämpfte, andere Leben.

Ixion tanzte nicht mehr
Auf dem sinnraubenden Schwunge des lärmenden
Rades;
Ueber die Wiese nicht mehr
Streckte der Riese den gewaltigen Leib,
Dass das Herz ihm der Geier zernage,
Und den unendlichen Schmerz er
In zerreissenden, riesigen Tönen
Klage der Welt.
Derselbe mit dem Riesen ist Sisyphus,
Der sein Lebelang sich gemüht hat,
Den Fels zu wälzen auf den Gipfel des Gebirgs;
Er hat ihn endlich zum Gipfel getragen,
Dass er dort hoch rage,
Ein zeitdurchwährend Denkmal.
Auch im Wasser, nach dem er dürstete,
Grämt sich nicht mehr
Tantalus unsterbliche Kraft;
Einen vollen Zug
Trank er aus stygischem Wasser
Und kostete nie alternde Frucht des Lebensbaumes.

Sie wandeln nun im heiligen Haine
Dreimalselig.
Mit ihnen wandeln die andern alle,
Die Heroen, die nicht gestorbenen Götterkinder;
Teiresias, der göttliche Seher,
Der dem Wasser zu stehen gebot,
Und den Strom aufrollte zur Quelle,
Und, der der Welten Beginn sang,
Und die Götter ehrte mit seinem Liede,
Dem allbezwinglichen,
Der leuchtende Orpheus.

Am Eingange sitzen
In ernster Stille
Die weisen Richter:
Der strenge heilige Aeacus,
Der das Schwert tauchte in theure Brust
Mit thränenlosem Auge.
Minos, der Labyrinthe baute,
Daraus Ariadnes Faden allein leitet,
Der strenges Gesetz gegründet,
Und das weite, göttliche Meer befreit hat
Von frechem Gesindel.
Rhadamanthys dann der theure griechische König;
In stiller Begeisterung
Schaut er Orest, den versühnten Mörder,
Klytaimnestra, die versühnte Mutter
Und die priesterliche Iphigeneia

Drüben am Ufer flirren und schwirren
Viel leere Schatten.
Sie rufen tobend dem tauben Charon,
Sie rufen frech den ernsten Richtern.
Niemand hört der Gespenster buntes Geschrei
Vor dem Rauschen der Wasser,
Die mit zweimal funfzig Händen
In Sieben schöpfen die Danaiden
Aus den ewigen Wassern der Zeit.

Sieh ans Ufer erscheint,
Ist's der freundsuchende Theseus?
Ist's, der den Hund band, Herakles?
Ein Jüngling ist es, er ruft dem Fährmann,
Und seine Stimme ist lauter,
Denn der Jahre Rauschen,

Denn die heilige Stille der Unterwelt.
„Ich will die Geister sehen der seel'gen Insel,
Ich will die Richter grüssen, die einst mich richten,
Denn ich fürchte den Tod nicht!"

Er steht vor den Richtern;
Der strenge Aeacus legt ihm die Hand auf's Haupt
„Minos, in deinen Labyrinthen hab' ich gewandelt."
Minos schweiget der Danaiden
Tobende, zeitschöpfende Hände.
Aber zu den Pelopiden blicket,
Der sie versöhnt hat, der theure König;
Und Klytaimnestra singet das Todtenlied,
Das einst zum Opfer die Tochter weihte,
Im Auge Thränen.

Sinnend lauschet der Jüngling
Dem leuchtenden Tone,
Der aus dem Dunkel des Todtenhaines,
Der aus dem Schweigen des Todtenreiches,
Der aus dem stummen Wehen der Körperlosen
Einzig auftaucht.

„Die droben haben vergessen,
Was Grosses gestorben ist,
Dass es weiche dem Grösseren.
Die droben haben vergessen,
Dass sie selber sterben zu den Todten
Und den Richtern der Todten.
Wir Richter richten
Und was lebend der Mensch geschaffet."

In flammender Begeistrung kehrt er
Zurück zur staunenden Welt.
Seine Seele ist voll des Liedes,
Das er gehört im Reich der Todten,
Der ewig lebenden Todten.

---

## Grundsätze der Redaktion; als Wünsche den Mitarbeitenden und dem Publikum zur Prüfung vorgelegt.

(Fortsetzung.)

Mit der Scheu vor schriftstellerischer Mittheilung auch die Ungewissheit in der Wahl der Gegenstände zu bekämpfen, lenken wir die Aufmerksamkeit der Bereitwilligen vor allem auf das Gebiet, dessen Kultur den Tonkünstlern fast ausschliesslich überlassen ist: das der praktischen Erfahrung in jeglicher Richtung tonkünstlerischer, oder tonwissenschaftlicher Thätigkeit. Wie viel Unentbehrliches für die verschiedenen Zweige der Ausübung sieht man noch bis jetzt in allen Lehrbüchern übergangen, der unsichern Tradition mündlichen Unterrichts oder dem noch misslichern eignen Versuchen jedes Beginnenden überlassen! Welch ein weites Feld bietet allein das Unterrichtswesen für grössere und kleinere Entdeckungen, für leichtere, fördernde, befruchtende Lehrweise im Allgemeinen und bei einzelnen Gegenständen! Namentlich die Harmonielehre, so wie das Schul- und Chorgesangwesen sind in der neuern Zeit so vielfach abgehandelt worden und haben doch noch so manchen Wunsch unerfüllt, so manche Gelegenheit zu Entdeckungen und Verbesserungen übrig gelassen, dass man es eben so wenig rathsam finden wird, jede Verbesserung, die der Einzelne erfunden, mit unnützer Zufügung des längst Bekannten zu einem Buche anschwellen zu sehen und unter der eignen Ueberlast versinken, als man der gemeinnützigen Mittheilung verzichten und jeden genöthigt wissen möchte, die gethane Arbeit für sich noch einmal zu thun. Solchen einzelnen Entdeckungen und Verbesserungen ist eben ein Kunstblatt das angemessenste Organ; hier gewinnen sie sofortige Wirksamkeit, sind sie künftigen grössern Werken als verdienstliche Vorarbeiten aufbewahrt, dienen sie den Mittheilenden selbst als Vorübung und Vorbereitung zu umfassendern Schriften; Gründe genug, wie es scheint, um ihrer Erscheinung vorzugsweise Bereitwilligkeit und Aufmerksamkeit zu erweisen.

Haben wir im Bisherigen den nächstliegenden Wunsch ausgesprochen, die thätige Theilnahme unter den Künstlern und Kunstlehrern immer mehr zu verbreiten: so bedarf es nur eines Ueberblicks der bisherigen Jahrgänge, um die Vorstellung zu entfernen, als solle hier eine zünftige Ausschliesslichkeit gepredigt und bewerkstelligt werden. Wie wenig wären dazu gerade die Musiker berechtigt, deren Kunst bis jetzt noch die geistreichsten und fruchtbarsten öffentlichen Lehrer unter den Nichtmusikern gefunden! Wie übel ständ' solches Abschliessen dieser Zeitung an, die eben den Kunstfreunden so viel verdankt!

Ist hier noch ein Wunsch auszusprechen, so wäre es der, dass jeder, dessen Hauptbeschäftigung eine Beziehung zur Musik hat, sich eben hier zur Verständigung mit den Musikern, und zur Verbindung des beiderseitigen Wirkens berufen fühle. Der Theologe spreche uns seine Foderungen für die Kirche, der Schulmann seine Zwecke für Sittlichkeit, Erfrischung und Reinigung des Gemüths, zugleich die unerlässlichen Bedingungen der Schulverhältnisse aus; der Dichter gönne uns seine Belehrung namentlich über das Drama, und wirke dazu, die gegenseitigen Ansprüche seiner und des Komponisten aus dem tiefen Dunkel, in dem beide Theile so vielfach irren, zu lichten; der Philologe enthülle uns die Musik in der Sprache und ihren Lauten; der Philosoph lasse, ungehemmt durch das Detail des Selbstarbeitenden, erleuchtet durch eine ausgebreitetere Erkenntniss, uns seines grössern Ueberblicks, seines ungehemmten Durchdringens auf den Gedanken in Kunst und Kunstwerken froh und theilhaftig werden; der Physiologe und Arzt selbst wird unsern Sängern und Gesanglehrern heilsame Lehren geben. Allerseits lässt sich ein solcher werkthätiger Bund vermissen, dessen Glieder die Aufgaben unserer Zeit, die Art der Vollführung, die Erkennung und Benutzung des Geleisteten gegenseitig berathen. Erst bei grösserer Verbreitung und Konsolidation dieses Zusammenwirkens wird Ordnung, kräftigeres Ineinandergreifen, endlich Vollständigkeit erzielt werden können. Möge bis zu solcher festern Konstituirung jeder Vortrag die für den besondern Gegenstand Interessirten zur Berichtigung, Fortführung, Entgegnung bereitwilliger finden, wie die Redaktion zu vorzugsweiser Beförderung solcher fördersamen Diskussion.

(Schluss folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

### Quartett von Fr. Schubert, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von Ch. Schönberg. Halle bei C. A. Kümmel.
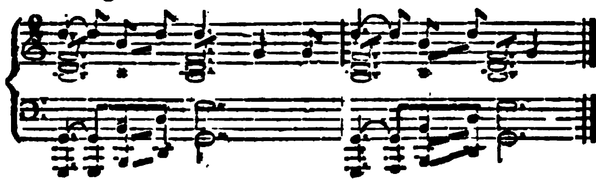
Eine höchst misslungene Komposition im Styl der alten Pleyelschen Quartette, mittelmässig für das Pianoforte arrangirt. Ist Herr Schönberg ein Freund oder ein Feind des Herrn Schubert? Eine solche missrathene Jugendarbeit aufs Neue ins Licht zu stellen, ist wenigstens kein Beweis der Freundschaft. Es ist ein Glück für Herrn Schubert, dass er sich durch andere Werke schon einen bessern Namen gemacht hat. Das Papier ist gut, der Stich, der Komposition würdig, der Preis fürs ganze Werk um 20 Silbergroschen zu hoch.
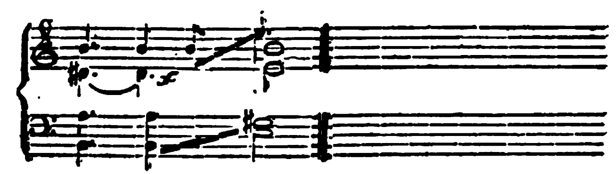
C. F. J. Girschner.

### Sechs deutsche Gesänge von L. Tieck, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von Joseph Wolfram. Dresden bei W. Paul.

Der geehrte Komponist nennt die obigen Kompositionen Gesänge, nicht Lieder; er hält also den Unterschied zwischen Gesängen und Liedern fest, wonach unter der Benennung Gesang das grössere Lied, welches den Uebergang zur dramatischen Scene macht, zu verstehen ist. Indess sind nicht alle sechs Stücke des Heftes Gesänge; namentlich gehören No. 2. Trauerlied, No. 5. Schlaflied, und No. 6. Trennung, unstreitig in die Klasse der Lieder. Dies wäre natürlich kein Vorwurf, wenn sie nur nicht auch in die Reihe der allergewöhnlichsten Lieder träten; es fehlt ihnen durchaus Originalität, sie sind nicht interessant genug in der Melodie, und dabei in der Harmonie zu gesucht; nur die höchste Einfachheit macht ein Lied interessant, und (was ein Hauptkennzeichen eines guten Liedes ist) leicht nachsingbar. Die häufigen Quartsexten-Akkorde klingen immer und ewig matt, wenn sie gleich selbst C. M. v. Weber hundertmal gebraucht hat. Ueberdem finden sich in diesen Gesängen so häufige Anklänge aus Webers und Spohrs Opern und Liedern, wie sie mit originalem Schaffen nicht vereinbar sind. Das gelungenste Stück des ganzen Heftes ist das erstere; doch ist es als Gesang fast zu hoch angelegt, beinahe eine dramatische Scene. Die Deklamation ist sehr richtig, dagegen eine grössere Vor-

sicht in der harmonischen Anlage sehr zu empfehlen; Stellen der Art







können nicht gut geheissen werden. Wenn auch nach dem allgemeinen Landrecht Quinten und Oktaven hin und wieder erlaubt sind, so ist doch die Bedingung, dass sie einen guten Effekt machen. Auch der zu häufige Wechsel der Tempi thut der Wirkung des Ganzen Schaden; No. 3. Erinnerung, würde dem innern Werthe nach auf das erstere Stück folgen; aber karakteristische Züge, die ein solches Stück vor andern auszeichnen, finden sich auch hier nicht vor.

Stich und Papier sind ausgezeichnet schön zu nennen.

C. F. J. Girschner.

---

**Terzett in F für zwei Violinen und Violoncell von Jos. von Blumenthal, Op 34. (Erste Lieferung der Terzette für Anfänger.) Wien bei Tobias Haslinger.**

Dieses Werkchen kann Anfängern, die sich zum Quartettspielen ausbilden wollen, hinreichendes Interesse gewähren, indem der Komponist, der hauptsächlich darauf bedacht gewesen ist, alle Stimmen so zu setzen, dass sie ohne grosse Schwierigkeit ausgeführt werden können, zugleich dem Ganzen durch Kenntniss des Satzes so viel als möglich einen inneren Gehalt gegeben hat.

Druck und Papier sind sauber, das Aussere brillant.

Dehn.

---

## 4. Berichte.

Wien, im November.

(Schluss.)

No. 2 ist Raimunds, mit ungeduldiger Sehnsucht erwartetes neues Bühnenstück: Moisasurs Zauberfluch (mit Musik von Riotte) welches er, als nicht vollkommen entsprechend der Individualität seiner beim Leopoldstädter Theater angestellten Mitgenossen, und wohl auch hinsichtlich mehrerer zwischen ihm und der provisorischen Verwaltung eingetretner Differenzen gegen sehr annehmbare pekuniäre Vortheile Herrn Direktor Karl zur Darstellung an der Wien überliess. Raimund, durch beinahe ein Jahrzehnt erklärter Liebling des gesammten Publikums in komisch-humoristischen Karakterrollen, betrat erst im reifen Mannesalter die schlüpfrige Dichterbahn, doch keineswegs — wie wohl viele glauben — als blosser Naturalist; denn er hat seine juridischen Studien vollendet, und in der ältern sowohl als neuesten Literatur sich manche schätzbare Kenntnisse gesammelt. Seine ersten Versuche fanden in steigender Progression eine zu ausgebreitete Anerkennung, als dass nicht Brodneid, Scheelsucht und Missgunst das zischende Schlangenhaupt hätte erheben sollen, und es bedurfte eines seltenen, reichbegabten Talentes, um, die Hydra mit eignen Waffen bekämpfend, das bereits Gelieferte — denn „schlechte Früchte sind es nicht, woran die Wespen nagen" — wo nicht zu überbieten, doch wenigstens keinen Rückschritt zu thun. — In diesem allegorischen Mährchen stellt der Verfasser das Bild eines reinen weiblichen Wesens auf, das durch den Einfluss finsterer Mächte furchtbare Prüfungen überwinden muss, und solche, ohne in seinem Innern unterzugehn, mit dem Beistand treuer Gattenliebe siegreich besteht. Diese höher potenzirte, wahrhaft poetische Idee ist ernster Natur; die Form, in welche sie gegossen, musste ihr demnach auch zweckmässig angepasst, sie selbst vollends nur im ernstern Style verkörpert werden, und wenn nun auch, als Lichtpunkte des etwas düstern Gemäldes, heitere, gemüthliche, des Gegensatzes halber wohl gar scharf konturirte Scenen nothwendig waren, so blieben doch die tragischen Momente vorherrschend als Hauptzweck, und eben hierin gestaltet sich das kräftige Dichter-Talent, welches, blos durch eigne Glut genährt, selbst unter ungünstigen Verhältnissen muthig die Bahn durchbricht, im schönsten Lichte; eine Fülle von Gedanken, sorgfältig gefeilt und ausgebildet, eine hinreissende Gewalt in den metaphorischen Bildern, ein genialer Geist weht darin, der mancher als klassisch gepriesenen Tragödie zur wirklichen Zierde gereichen würde; ja, vielleicht dürften gerade diese üppig wuchernden Zweige hier und da eine die rege Triebkraft wohlthätig fördernde Beschneidung erheischen; doch sind solche überreich sich verbreitende

Aeste nur ein Attribut kern- und stammgesunder Bäume, und gewähren immer einen freudig erhebendern Anblick, als schwächliche, verkrüppelte, einzig durch erkünstelte Treibhauswärme armselig dürftige Sprösslinge treibende Gewächse. —

So viel im Allgemeinen über ein Werk, das selbst in einem der Tonkunst geweihten Blatte — Euterpe und Melpomene sind ja Musen-Schwestern — umständlicher als gewöhnlich besprochen zu werden verdient. Wir wollen also durch eine gedrängte Erzählung der Fabel die Schürzung und Lösung des Knotens darthun. —

Alcinde, die Gattin Hoanghu's, Beherrschers des Diamantenreichs, führt während dessen Abwesenheit die Regentschaft; sie lässt den Tempel Moisasurs, des Dämon des Uebels, zertrümmern und dagegen der Tugend Altäre erbauen. Des Rachegeistes Zaubermacht umgarnt und belastet sie mit einem grässlichen Fluche: „verarmt, gealtert, doch mit Jugendgefühlen im Herzen, wird sie auf den Fittigen des Wirbelwindes in ferne Zonen versetzt; sie soll die Schule der bittersten Leiden durchwandeln, Schmach und Schande erdulden, kein Andenken der entschwundenen Herrlichkeit ihr verbleiben, als Thränen, die sich in Diamanten umwandeln, und nur der Augenblick, wenn sie selbst in den Armen des Todes Freuden-Zähren vergiesst, ihr Erlösung bringen.“ — Nach dieser, in die Eingangs-Scenen verlegten Exposition beginnt die Prüfung. —

In einer hohen, unwirthlichen Alpengegend sucht die fürstliche Bettlerin Schutz, Hülfe und Obdach bei einem wohlhabenden Bauer, Namens Gluthahn; ein geiziger, herzloser Filz, dem Mitleid fremd, und der sie schnöde misshandelt. Die gegenüberstehende dürftige Hütte bewohnt ein armer Steinbrecher mit seinem Weibe; diese erbarmen sich der Aermsten; freundlich aufgenommen, eröffnet sie ihnen ihr trauriges Geschick, mit Thränen der Wehmuth, die als Diamanten herabfliessen. Dies Wunder erwerkt die Habsucht des sie behorchenden Gluthahn; sein Plan ist gemacht; er benutzt den günstigen Zeitpunkt, als die Steinbrecher ihren Geschäften nachgehen, entführt sie durch List, und bietet sie einem benachbarten Juwelen-Händler zum Verkauf an, bei welchem er sie durch das roheste Betragen zum Weinen zwingt, doch vergebens; der Schmerz entlockt keine Edelsteine. Indessen bewegt das Sonderbare dieses Ereignisses, und die mit der Aussenseite des Bettelweibes wunderlich kontrastirende Sprache, den Juwelier, beide verdächtige Personen arretiren zu lassen. Sie werden vor Gericht gestellt, verhört, die Zeugen vernommen, Gluthahn wegen seines schändlichen Menschenhandels in den Kerker abgeführt, und Alzinde, da sie fortwährend von der Einwirkung böser Geister spricht, als Hexe zum Flammentod verdammt. — Doch, inzwischen ist das gute Prinzip, der Tugend Genius, thätig zur Rettung der Unglücklichen gewesen. Vor dem Thron der Sonne ward diesem wohlwollenden Genius die unumschränkte Macht über alle Geister, selbst jenen der Vergänglichkeit, gegeben, und er erwählt den König Hoanghu, nachdem er dessen Gattenliebe treu und wahr erfunden, zum Mitgehülfen des Befreiungswerkes. Auf sein Geheiss steigt der Genius der Vergänglichkeit, in der Hülle eines mildfreundlichen Greises, hinab zu Alcindens Gefängniss, kündet sich an als ihren Führer aus den Mühen des Erdenlebens in jenes stille Friedensthal, wo jeder Kummer schwindet; sein Arm umschlingt die ihm willig Folgende; da erscheint der Genius der Tugend, und mit ihm Hoanghu, der nichts unversucht lässt, die geliebte Gattin den Banden des Todes zu entreissen; von Schmerz überwältigt wirft er sich weinend zu den Füssen des Unerbittlichen, bietet die Hälfte des eigenen Lebens nur für wenige Tage des angebeteten Weibes; diese sieht den Helden, flehend, im Staube gebeugt, sich selbst opfernd; solche Beweise der zärtlichsten Gefühle überwältigen Alcinden; noch in des Todes Armen entströmen ihr Freudenthränen, und diese lösen den Zauberfluch. Verwandelt sieht sie sich wieder in ihrem Reiche; Moisasur entweicht daraus, und die Tugend krönt den Sieg des schwer geprüften Gatten-Paars. —

Die Aufnahme dieses Zauberspiels war höchst glänzend, der Beifall rauschend, und Herr Raimund wurde mehrere Male, sowohl bei einzelnen Scenen — wie z. B. dem grossartigen, furchtbar erschütternden Moment des Fluches, dem Erscheinen der Tugend im Reiche der Vergänglichkeit, dem Schlusse mit seiner rührenden Lösung des Bannes u. a. — als nach jedem Akte vorgerufen. Dass sich in der Folge zwei Parteien bildeten, deren eine die Dichtung als rein makellos priess, indess die andere gar mancherlei daran zu beschnüffeln und zu bekritteln fand, ist ganz in der Ordnung, und bestätigt nur die alte Wahrheit, wie nicht selten die Extreme sich berühren; ja, der Autor mag eben hierin die tröstende Beruhigung suchen, dass er nichts Alltägliches geliefert hat; denn nur das Gemeine bleibt unangefochten, und geht klanglos verhallend zum Orkus hinab. Die Partisane, befangen von günstigen Vorurtheilen und darob auch mit Blindheit geschlagen, übersahen einige wirkliche Mängel, deren wohl kein Menschenwerk mehr oder weniger unbedingt erübrigt. Dahin gehören: ein Paar nicht genug motivirte, sogenannte Flick-Scenen, Lückenbüsser, einzig nur da, um dem Dekorateur Musse zur Verrichtung seines Maschinenwesens zu gewähren; vorzüglich aber der allzu schneidend gepaarte Gegensatz des phantasievollen epischen Aufschwungs in zu

wenig gesonderter Zusammenstellung mit den allergewöhnlichsten Bildern aus dem prosaischen Werkeltags-Leben, die bei aller ihrer gehaltreichen Karakteristik dennoch hier durch die absolut kontrastirende Verschiedenheit des poetischen Standpunktes unangenehm störend einwirken. So ist z. B. die moralische Verworfenheit des niederträchtigen Geizhalses Gluthahn mit allzu grellen, ja empörenden Pinselstrichen gezeichnet, um die beabsichtigte Total-Wirkung hervorzubringen. Der grosse Shakespeare hat durch seine kolossalen Bösewichte so manchen Kunstjünger auf Abwege verleitet. —

Hören wir nun, was die Antipoden einwenden. Diese stellen den Grundsatz auf: „Die Vermischung der geistigen Gewalten mit den Formen und Erscheinungen des bürgerlichen Wirkens und Treibens sei unnatürlich zu nennen, und daher tadelhaft.“ — Abgesehen, dass schon lange vor Herrn Raimund unsere hiesigen Lokal-Dichter dieselbe Idee mit Glück benutzten, und nun bei einem andern, der durch sein unleugbares Talent dieselbe Gattung nur auf eine veredeltere Stufe erhob, eben dasjenige verwerfen wollen, was sie selbst als gelungen erprobten, — so kann nicht in Abrede gestellt werden, dass unser Autor den einzig wahren Gesichtspunkt, auf ein zahlreiches, gemischtes Publikum einzuwirken, richtig zu erfassen und festzuhalten versteht. Fern von dem Irrwahn, eine ächte Tragödie schreiben zu wollen, wählt er nur solche, dieser eigenthümlichen Züge, welche dem Fassungsvermögen der Menge eingänglich sind, und indem er sie wechselseitig in die ihr koäve Wirklichkeit versetzt, steigt er herab zu den Begriffen des Volkes, und malt in einer allverständlichen Form den Reiz der Tugend, des Lasters Schändlichkeit; Horazens Postulaten genügend, Lohn und Strafe nach den Gesetzen der poetischen Gerechtigkeit ebenmässig vertheilend. — Somit möchte denn gerade dieser Einwurf am wenigsten Stich halten, und grundlos schon durch die verdächtige Quelle werden. —

Dass die Musik im Ganzen nicht sonderlich beachtet wird, liegt in der Natur der Sache, da die Hauptpartien blos für Sprechrollen berechnet sind. Ausser den Chören, der glänzenden Ouvertüre, den Entreactes, melodramatischen Begleitungen, und einigen pompösen Märschen, findet sich nichts darin, als ein Paar artige Couplets, von Madame Kneisel, welche des Steinbrechers munteres und gutherziges Weibchen giebt, mit anspruchsloser Natürlichkeit vorgetragen. —

Die Ausführung war, hinsichtlich der zu Gebote stehenden beschränkten Mittel, lobenswerth; die Scenerie in mehrern Momenten ausgezeichnet gelungen. —

Ohne Divinations-Gabe liess sich vorhersehen, wie unsere schuss- und schlagfertigen Scribler sich eine so schöne Gelegenheit gewiss nicht würden entschlüpfen lassen, um von einem solchen Epoche machenden Bühnenstück auf jede denkbare Weise den grösstmöglichsten Nutzen zu ziehen. —

So erschien kaum nach zwei Wochen in der Josephstadt eine Travestie: Monsieur Asur's sauberer Fluch geheissen, von zwei obscuren Poeten, den Herren Adami und Börnstein, en Compagnie, in flüchtigster Eile fabrizirt; ein Kompendium von Unsinn und Aberwitz, woran kein gutes Härlein aufzufinden ist, das unanimiter ausgepocht, und dem ungeachtet noch einigemale wiederholt wurde. Mit grösserm Glücke parodirte Herr Meisl für die Leopolstädter-Bühne denselben Stoff. Sein: Moisasura's Hexenspruch, wozu Kapellmeister Müller, der alte Schwede, eine recht frische, lebendige Musik setzte, hat sonderlich für jeden, dem das Original bekannt, einen drastischen Reiz, und gewinnt zunehmenden Beifall. —

Die italienische Oper liegt in den letzten Zügen; sie ist, ihrer köstlichsten Zierde beraubt, kaum noch ein Schatten der stralenden Vergangenheit, und wird beinahe blos mehr in kleinen Portionen, Aktweise, als Vorkost zu den choreographischen Kunstausstellungen verabreicht. —

Die deutschen Sänger mühten sich fruchtlos mit Auber's Leocadie, hier Anatolie umgetauft, ab. Die wesentlichen, durch die Zensur veranlassten Abänderungen waren keineswegs von der Art, dem schwächlichen Geschöpfchen, das ohnedem an einer hektischen Konstitution laborirt, auf die Beine zu helfen. Es erstand einmal, und keinmal wieder. —

Auch Dallairac's Gulistan, einst ein Lieblinggericht, wollte aufgewärmt nicht eigentlich mehr munden. Einen, und wahrlich nicht kleinen Theil der Schuld trägt wohl allerdings die Appretur, die freilich in frühern Zeiten ungemein geschmackreicher war. —

Unter zwei Debutantinnen, Demoiselle Roser und Frau von Pfuhl, im Freischütz und in der Zauberflöte, trug erstere den Preis davon, und wurde auch für die Dauer der Entreprise, bis nächstkommende Ostern engagirt. Eine vortheilhafte, und bei dem magern Personalstand äusserst nothwendige Acquisition. —

Die neuen Ballets, der Zögling der Natur, von Titus, und; Ottavio Pinelle, von Samengo, haben beide ihr Publikum gefunden. Zum letzterem hat Graf Gallenberg die Musik komponirt; sie ist, au dernier gout, lärmend übergenug, doch mitunter wohl auch melodiös, wenngleich wenig originell, worüber man im Grunde bei dieser Gattung es ohnehin nicht besonders strenge nimmt. —

Im Theater an der Wien kam abermals Ein Uhr aufs Tapet, sammt einem Pendent: Zwei Uhr; id est; der famöse Vampyr, be-

scheiden, en masque. Viel Geschrei, und wenig Wolle. Ein zweckloser Aufwand von Dekorationen und Maschinerien für baaren Nonsens. Half alles nichts; wurde mit Lachen, Zischen und Pfeifen zu Grabe getragen.

Das Leopoldstädtertheater zog mit der Mehrzahl seiner Novitäten, die obengenannte Parodie ausgenommen, eitel Nieten. Solche waren: Der Hahn im Korbe, von Gleich und Wenzel Müller; (totale Niederlage!) Die Brillantnadel und das Zauberkäppchen, von Karl Schikaneder; (verbrauchte Hanswurstiaden;) Sir Amand und Miss Schönchen, von Meisl und Drechsler; (inter coecos luscus rex!) Der Eisenkönig, ennuyantes Zauberspiel von Karl Hohlfeld und W. Müller; item fanden auch diverse Reprisen, verbi gratia: Der Vizlipuzli, der Hölle Zaubergaben u. s. w., nur kümmerlichen Antheil. So soll denn, wie die böse Welt munkelt, in der Kasse allbereits ein gewaltiges Deficit sich ergeben haben, bis endlich besagter Hexenspruch das lecke und gestrandete Fahrzeug wieder flott machte. —

Auch der Josephstädter-Bühnen-Verwaltung erschien ein derlei Glückspilz als Retter in bittern Drangsalen, die Pantomime: Kolombine aus der Fernwelt, von dem Balletmeister Occioni, dem Raimundschen Mährchen: Der Bauer als Millionair wirklich allerliebst nachgebildet und mit ansprechender Musik von Faistenberger ausgestattet, war dieser Deus ex Machina, dem alt und jung, reich und arm, hoch und niedrig freudig Opfer bringt, und welches schwerlich irgend jemand für das ununterbrochene Amüsement zwei kleiner Stündchen zu bereuen Grund haben dürfte. Von den übrigen, theils neuen, theils alten Productionen und Reproductionen, z. B. Albin, oder: Die Hand des Schicksals, Rosenhütchen, die beiden Geizigen, das Donauweibchen, zu den Gastrollen der Madame Walla, das Ballet: Der Mechanikus u. s. w., lässt sich nicht viel mehr sagen, als: Sie sind da gewesen. —

Die Konzerte fangen bereits wieder an, ihr Unwesen zu treiben. Eines derselben veranstaltete der Opern-Sänger Seipelt, zur Unterstützung seiner durch Feuer verunglückten Landsleute im ungarischen Markflecken Raggendorf, wobei sein Töchterlein das Hammerklavier bearbeitete; ein zweites zum Besten des Blindeninstitutes, gab der gleichfalls gesichtslose Lehrer an demselben, Herr Franz Mennen, und bewährte sich als tüchtiger Pianist in dem Cis-moll Konzerte von Ries; ein drittes verdanken wir dem egoistischen Eigendünkel eines heimischen Flötisten, nomine Ziegelhauser; No. 4. war die Kunstproduktion des Ritters Antonio dall'Occa, auf einen Diminutiv-Kontrabass; und in No. 5. sang Demoiselle Linhart allerlei italienische Sächelchen, beide gehören der Vergangenheit an, und sollten billig auf ihren wirklichen, oder eingebildeten Lorbeern ausruhen. —

Das erste grosse Gesellschafts-Konzert brachte uns die brav exequirte Pastoral-Symphonie von Beethoven, ein Duo von Simon Mayer, Konzert-Variationen für das Pianoforte von Karl Czerny, worin Fräulein Oster stürmischen, doch wohlverdienten Beifall errang, den Chor von Joseph Haydn, „Hin ist alle Kraft," mit Instrumentalbegleitung, und zuletzt — Ende gut, alles gut! — Mozarts Meister-Fuge: „Herr der Welten." —

Auch die Quartett-Unterhaltungen des Herrn Schuppanzigh, sonntäglich, im Vereins-Saale, haben wieder begonnen, und verheissen den Winter hindurch so manche schöne Genüsse. „Nur etwas mehr Abwechselung" — in diesen vier Worten spricht sich der Wunsch der meisten Zuhörer aus. —

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranlasste in der Augustiner-Hofpfarr-Kirche ein feierliches Dankfest zur Wiedergenesung ihres Protektors, des allverehrten Kardinal-Erzherzogs Rudolph, kaiserlicher Hoheit, dessen theures Leben, in schönster Blüthe von nicht einmal vierzig Sommern, die unerbittlichen Parzen bedrohten. Lobenswerth muss die Wahl von Beethovens Missa in C genannt werden, denn der verklärte Meister war ja Lehrer des erhabenen Kunstfreundes. Ebenbürtige Zweige grünten neben diesem trefflichen Tonwerke, der ambrosianische Lobgesang: Te Deum laudamus, von Mozart, und zwei Hymnen, als Graduale und Offertorium, von Eybler und Seyfried. —

In der St. Karlskirche wurde kürzlich eine neue Missa von Lachner aufgeführt, welcher seit Herrn Krebs Abgang nach Hamburg als Kapellmeister-Adjunkt beim Kärnthnerthortheater angestellt ist. Sie ist fleissig gearbeitet, doch allzugeräuschvoll, und wenig klar gehalten. Warum sich wohl unsere jungen Tonsetzer gleich an das Höchste wagen? Zeugt dies von Ignoranz oder Arroganz? Ein überspanntes Selbstvertrauen kann und muss wohl auch auf Abwege leiten. Successive fit motus! —

Beispiele verführen! So produzirte desgleichen der übrigens ehrenwerthe Regens-Chori am Schottenfelde, Herr Alois Weiss, ein Requiem ex propriis, woraus gründlich zu erlernen, wie man eigentlich nicht komponiren sollte. —

In den ersten Tagen dieses Monats wurde die Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlasse vorgenommen. Darunter befanden sich viele Handschriften von Partituren gestochener Werke, Skizzen und Entwürfe, mehrere angefangene Kompositionen, einige vollendete nie ins Publikum gekommene aus einer frühern Epoche, Notaten-Hefte, Fragmente, zu denen die Entzifferung mangelt, voluminöse Päcke kontra-

punktischer Studien während seiner Lehrjahre bei Albrechtsberger, Zeugen eines rastlosen, eisernen Fleisses, wovon das meiste die Kunsthändler Artaria und Haslinger erstanden. Manch unscheinbares Blättchen ward als köstliche Reliquie theuer an Mann gebracht. Das dem Verewigten von Kramer, Salamon, Kalkbrenner und andern Londner Kunstfreunden verehrte englische Pianoforte eroberte Herr Spina, Kompagnon der Diabellischen Handlung. Die komplette Sammlung der Händelschen Werke, ein Geschenk des Herrn Stumpf, welches noch die letzten Tage des Entschlafenen erfreute, so wie die gewiss höchst interessanten Studien sind vorzugsweise ein Eigenthum des klugen Spekulanten Haslinger geworden. Die in Paris geprägte, mit seinem Bildnisse gezierte schwere goldne Medaille hat ein industriöser Trödler circa nach dem spezifischen Werthe acquirirt. —

In der darauf folgenden Woche wurde Beethovens Grabstein eingeweiht. Eine gewählte Versammlung, Freunde, Verehrer und Kunstgenossen des Verewigten wohnten dieser rührenden Feier bei. Der Hofschauspieler Anschütz hielt eine von Grillparzer entworfene, herrliche Gedächtniss-Rede, und derselbe Sängerchor, welcher vor acht Monaten die sterbliche Hülle des unsterblichen Geistes zur Ruhe geleitete, stimmte eine noch unbekannte Original-Melodie an, welcher die einfachen Worte unterlegt waren: „Du, dem nie im Leben, Ruhstatt, Heerd und Haus; — ruhe nun im Tode aus! und wenn Freundes Klage reicht übers Grab hinaus, horch' eignes Sangs, süssen Klang, halb erwacht, im stillen, stillen Haus!" —

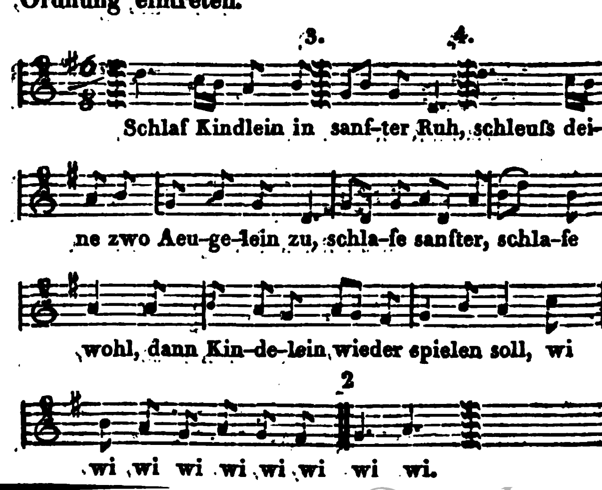
Das Epitaphium zeichnet sich durch einen edlen, antiken Styl aus, und das einzige Wort: Beethoven, in Lapidarschrift, sagt mehr, als prunkvolle, hochtrabende Inscriptionen. Ein unvergänglich Denkmal glüht in den Herzen Aller, die die Grösse des Verlustes in ihrer ganzen Universalität zu bemessen vermögen. —

## 5. Allerlei.

### Ueber Wiegen- und Spinnerlieder.

(Von C. F. J. Girschner.)

Fast in jedem neu erscheinenden Hefte Lieder findet man ein Wiegen- oder ein Spinnerlied; dies zeigt, dass beide Gattungen einen besondern Reiz für Komponisten haben müssen. Die wenigsten solcher Lieder sind aber wahre Wiegen- oder Spinnerlieder, die meisten sind in der Anlage sowohl vom Dichter, als vom Komponisten ganz verfehlt. Man fasse nur den Zweck solche Lieder in das Auge; sie sollen an der Wiege oder beim Spinnrade gesungen, also Volkslieder werden; kann dies aber geschehen, wenn weder Text noch Musik dem Karakter des Volksliedes entsprechen? — Die meisten Texte der Wiegenlieder namentlich enthalten Bilder, die für das Kind höchst unverständlich, und in seinem Vorstelungskreise undenkbar sind. Auch Spinnerlieder sollen in die Seele von Mädchen gedacht werden, die noch auf niedern Stufen der weiblicher Bildung stehen; deshalb ist es nöthig, dass sie ebenfalls keine höhere Vorstellungen enthalten, als diesen zugetraut werden können, sondern dass sie ganz populär sind. Die erste Melodie, die das Kind auffassen soll, ist eben die des Wiegenlieds; kann man dies aber erwarten, wenn fremdartige, wohl gar grelle Ausweichungen in der Melodie vorkommen, oder wenn die Begleitung des Pianoforte eine Art Tonmalerei enthalten soll, wie z. B. das Wiegen selbst? wenn schwere Rhythmen in dem Liede erscheinen? Gewiss nicht. Eben so verhält es sich mit dem Spinnerliede. Beide Arten müssen folglich nächst dem allerverständlichsten Texte, eine höchst einfache und klare Melodie und eben solche Begleitung haben, ja, die Melodie muss ohne alle Instrumentalbegleitung schön und ansprechend sein, da die Verhältnisse, in denen Wiegen- und Spinnerlieder gesungen werden, eine solche eigentlich undenkbar machen. Als Muster der Art Lieder gelten mir das alte Lied (wenn ich nicht irre von Hiller) „Ich sass und spann vor meiner Thür u. s. w." und das bekannte Webersche Wiegenlied: „Eia popeia schlief lieber als du u. s. w." Ein sehr seltenes und sehr altes aber wenig bekanntes Wiegenlied, das bei der höchsten Einfachheit seiner Melodie sogar ein kontrapunktsches Kunststück einschliesst, folge noch für Liebhaber nach; es ist ein vierstimmiger Kanon. Die zweite Stimme fängt von Anfang an, wenn die erste bei der Zahl 2 ist, die dritte und vierte Stimme findet man, wenn man das Notenblatt umkehrt und daher die Noten rückwärts liest; die dritte tritt ein, wenn die erste Stimme bei der Wiederholung bei der 3 ist, die vierte, wenn die erste Stimme bei der 4 ist. Uebrigens können die Stimmen auch in anderer Ordnung eintreten.




Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

᾿BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 16. Januar — Nro. 3. — 1828.

## Grundsätze der Redaktion; als Wünsche den Mitarbeitenden und dem Publikum zur Prüfung vorgelegt.

(Schluss.)

### II.

So willkommen sonach jeder für unsre Kunst zum Wort Berufene unter den Mitarbeitenden ist, so können doch Beurtheilungen neuerer Werke und Berichte wegen des dabei berührten persönlichen Interesse in der Regel nicht aufgenommen werden, wenn sich der Verfasser oder der sie vertretende Einsender nicht durch bekanntgewordene Kompositionen von hinlänglicher Bedeutsamkeit, durch selbständige Werke und früher bekannt gewordene Abhandlungen, oder durch freie Aufsätze in der Zeitung selbst über seinen Beruf zu öffentlichen Aussprüchen vor dem Publikum selbst ausgewiesen hat. Gleich berechtigt erscheinen wohl jedermann Bühnen- und Kapelldirektoren, so wie Musikdirektoren an Universitäten durch das ihrer Stellung gebührende Zutrauen. Sollten wichtigere Einsendungen ohne Erfüllung einer dieser Bedingungen erfolgen, so wird sich die Redaktion, so weit es überhaupt und neben dringendern Geschäften möglich, gern einer besondern Prüfung über die Annehmbarkeit unterziehen, ist aber ausser Stande, sich dazu für jeden Fall zu verpflichten. Unerlässliche Bedingung für die Aufnahme ist aber, dass der Einsender sich der Redaktion nennt. Diese sichert auf Verlangen Verschwiegenheit des Namens zu, obwohl in einer Zeit, wo Anonymität so vielfach gemissbraucht worden, Beiträge mit Namensunterschrift oder wenigstens unter einer stehenden Chiffre weit erwünschter und voraussetzlich auch bei dem Publikum eines grössern Zutrauens im Voraus sicherer sind.

### III.

Veranlassen kann die Redaktion nur die Beurtheilung solcher Werke, von denen ein Freiexemplar für den Beurtheiler eingesendet wird. Findet sich jedoch einer der geehrten Theilnehmenden bewogen, von nicht eingesendeten und vertheilten Werken eine Beurtheilung zu liefern, so kann dieser Beitrag nicht anders als höchst dankbar aufgenommen werden.

Um kein wichtigeres Werk aus Vergessenheit der für die Einsendung Interessirten aus den Augen zu verlieren, wird die Redaktion in solchen Fällen die Verlagshandlung ausdrücklich mittels gedruckter und eigenhändig unterzeichneter Addressen zur Einsendung einladen. Sehr dankbar wird sie die Erinnerungen an dergleichen Werke, die übergangen scheinen, von den Mitarbeitenden oder jedem Andern benutzen.

Eingesendete Werke, die von der Redaktion oder dem Beurtheiler nicht zur Anzeige geeignet befunden werden, erhält der Einsender unversehrt zurück, mit kurzer Angabe der Gründe des Verfahrens. Da die Masse wichtiger Gegenstände zunimmt, so können von nun an nur wichtigere Erscheinungen Raum finden. Namentlich ausgeschlossen bleiben Tänze, Märsche, Variationen, Lieder, einzelne Uebungssätze für Singstimme oder Instrumente — sofern nicht in diesen untern Kreisen etwas Ausgezeichnetes geleistet ist. Dagegen werden ältere Werke von Wichtigkeit gern in Erinnerung gebracht werden, sofern sie nur Anlass zu fruchtbaren Betrachtungen versprechen.

IV.

Bei der Vertheilung der eingesandten Werke sucht die Redaktion soviel wie möglich jedes demjenigen Mitarbeiter zuzuweisen, von dem sich die beste Harmonie der Ansicht und des Verfahrens mit dem Verfasser voraussetzen lässt; dies geschieht nicht etwa für die grössere Annehmlichkeit der Arbeit, oder gar aus einer sehr unnöthigen Schonung und Begünstigung der Verfasser, sondern weil der Beurtheiler innigst befreundet sein muss mit dem anzuzeigenden Gegenstande, um seine Obliegenheit als dessen Ausleger, Herold und Vermittler zum Publikum bestens zu erfüllen; sodann weil man seine eigne Weise an der ähnlichen Anderer besser erkennen und beurtheilen lernt, als an einer heterogenen, zu deren friedlicher Erfassung und Einigung mit der unsern wir erst einen über beide erhabenen Gesichtspunkt erlangt haben müssen.

Im letztern liegt aber gegründeter Anlass zu Ausnahmen von jener Regel, die (um es allgemein auszusprechen) dann eintreten, wenn etwas Höheres als die Erkenntniss des gegebenen Werkes und seiner Sphäre zu hoffen ist und gegeben werden soll. Die Ausführung der Regel und Ausnahme setzt sonach allerdings eine wenigstens allgemeine Kenntniss des zu beurtheilenden Werks und seines Verfassers und des Beurtheilers voraus; man darf daher von den Mitarbeitenden bestimmtere Aeusserung über ihre Intentionen und vom Publikum Rücksicht auf die Schwierigkeit in der Ausführung dieser Grundsätze hoffen.

Soviel — nur das Nächstliegende — für diesmal nach der Pflicht der Redaktion zur Einleitung der Sache, deren Abschluss von dem Rath und der Weiterführung der Theilnehmenden erwartet werden soll.

Marx.

---

## 2. Freie Aufsätze.

### Von der Oper.

(Von Droysen.)

Man vernimmt durchgängig und die gerechtesten Klagen über schlechte Operntexte. Wenn man dagegen auf die Uebereinstimmung aller hört, die Oper sei zu achten für die Vollendung des Drama, somit für den Gipfel überhaupt aller Kunst, darum denn ihr vorzüglich dienten oder vielmehr sie zu schaffen sich vereinten alle die musischen, gymnischen, plastischen, rhetorischen Künste, so kann man sich nun wundern, wie eben jene Begeisterten für die Kunst gern und freudig es hinnehmen, dass man ihnen statt solcher Ineinanderbildung aller Künste je eine nach der andern aneinandergereiht vorführe, und sie überreden wolle, dies eben sei jenes gepriesene Kunstwerk. Vielmehr wird es ein Privatvergnügen des einzelnen Sinns, jetzt Dekorationen zu sehen, dann singen zu hören, dann tanzen zu sehen u. s. w. Den rechten Sinn aber darf man nicht Ansprüche machen lassen; sollte er sich unterstehen, sollte er fragen nach dem Mittelpunkte, der dies und das Nebeneinanderlaufende zusammenhalte, und nach der Nothwendigkeit des Gedankens, die es bedinge, nach dem dramatischen Inhalte, der Bedeutung des scenischen, orchestischen Apparats: nun, so wird ihm ein Textbüchlein mit resp. Vorrede gekauft, „unter vorausgesetzter Mitwirkung magischer Kräfte" die Besänftigung solcher Scrupel. Freilich sind solche Bücher bei den rechten Opern nicht mehr, als so ein Blättchen, wie ich einmal, da ich eine schwere Beethovensche Symphonie zu hören ging, bekam: ein Verzeichniss nämlich ihres Inhats, ausgedrückt in allerlei gäng und gäben Vorstellungen von Frühling, Krieg, Abschied u. s. w.

Das ist nämlich die grosse Willkührlichkeit der Komponisten, dass sie, in der Meinung, nur ihre Musik mache die Oper, unbekümmert um die etwanige künstlerische Vollendung des vorliegenden Gedichtes nicht bloss wiederholen und umstellen, sondern fortschneiden und hinzudichten, wie es ihnen just beliebt. Und doch ist es, was Beethoven mit seinem Leben und dem Schlusssteine seines Lebens, seiner letzten Symphonie, klar genug bewiesen hat, eben das Wort, das den Ton, die Melodie, die Harmonie zu ihrer Wahrheit vollendet. Wer aber tauschte um reiche Vorstellung, um klare Gedanken gern die trübe, unbestimmte Empfindung? Das hiesse ein bestimmtes, sprechendes Madonnenbild von der Tafel wischen, um dafür ägyptische Hieroglyphen

zu setzen, nur dem Eingeweihten lesbar, oder ein historisches Faktum vergessen, um sich einen Mythos zu erfinden, der geduldig ist gegen jede Deutung. Freilich hat Plato seine tiefsinnigen Gedanken, freilich Griechen und Inder ihre reiche, lebenswarme Geschichte mit dem farbigen Kleide des Mythos umkleidet; aber durch das Gewand hervor schimmert die reiche Nacktheit, und der kecke Faltenwurf bezeichnet deutlich die grossartigen Formen des Gottgebornen Körpers.

Nichts weiter, mein' ich, dürfte die dramatische Musik zu sein verlangen. Nicht bloss Oper, wie die sich mit der Zeit gestaltet hat, soll sie sein wollen; denn da erscheint sie im Grunde nicht anders, als ein bedingteres, ausgeführteres Oratorium. Es ist ihr das Drama nur eine Gelegenheit, an der sie sich äussern könne; hat das Gedicht dies ihr geleistet, so stellt sie es mit vornehmer Gleichgültigkeit bei Seite. Kein Wunder, dass solche Gedichte denn auch nur eben gelegentliche sind; die armen kennen ja ihr Schicksal: sie werden sich putzen und koeffiren im antiken oder modernen Geschmack, je nach dem Manne, an den sie kommen wollen: hinterdrein mag der Mann sorgen. Ein ergötzliches Ehestandsleben! —

Die Griechen, von denen wir uns nie schämen dürfen die Vollendung der Form zu lernen, haben im Gipfel ihres geschichtlichen Lebens, was sie von Kunst hatten, vereint in der Tragödie, würdig des Gottes Festtag zu begehen. Poesie, Musik, Orchestik, in der Kulmination ihrer künstlerischen Ausbildung, dazu die analogen, in der Stätigkeit festgehaltenen Künste der Malerei und Plastik, sind, in ein Ganzes verschmolzen, die antike Tragödie. Alles geht hervor aus dem Einen Genie des Dichters; er lehrt den Tanz, den Gesang; er ordnet die Götterbilder, zu denen seine Chöre betend sich wenden; er baut den Pallast, aus dem hervor des erschlagenen Königs Leiche getragen wird; er wählt den Hain, den „von Wein und Lorbeer und Oliven blühenden, den vom Gesang der Nachtigallen tönenden," zu dem den blinden Vater die treue Tochter leitet. In solchem Reichthum ist der Geist des antiken Dichters begabt; denn in ihm lebt und drängt die Idee der Kunst, die sich in ihrer schönsten Fülle offenbart als Tragödie. In solcher Gottbegeisterung ist er würdig, der Träger dieser Idee zu sein, vermag er sie zur Erscheinung zu bringen, auch in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung. Anders gestaltet sich die Kunst der neuern Zeit; es ist der wichtige Fortschritt, unser grosses Vorrecht, dass je Einzelne die einzelnen Künste ausgebildet haben wiederum zu möglicher Vollendung. Aber es ist damit die Gefahr einer Vereinzelung der Künste gesetzt, die doch alle nur eines Ursprungs, alle nur derselben Idee Aeusserung sind. So ist es denn namentlich auch geschehen, dass die am engsten zusammengehörenden, Poesie und Musik, sich in sorgloser Einseitigkeit und starrer Sonderung entwickelt haben. Seitdem gar das äusserliche Band, mit dem diese wie alle Künste die Kirche zusammenhielt und in ihrem Dienst ihnen Zweck und Bedeutung setzte, gelöset ist, sind sie ganz von einander verschiedene; man hört Konzerte und sieht Schauspiele, beide meist nur um der Ergötzlichkeit und des Zeitvertreibes Willen. Eine Wiedervereinigung der so geschiedenen und doch zusammengehörenden ist da unmöglich.

Und doch sind deutliche Spuren in der Zeit von der Ahnung ihrer Zusammengehörigkeit und somit auch von dem Bedürfniss ihrer Wiedervereinigung. Schon in der Oper selbst, wenn auch Musik und Poesie sich dort noch ganz fremd sind, fast gleichgültig neben einander bestehen; sie hat den Tanz wieder aufgenommen, freilich zunächst noch auf ganz äusserliche Weise; denn der scheint zumeist noch ausserhalb des allgemeinen Bedürfnisses zu liegen. Man hat ferner begonnen, die Tragödien einzuleiten, ihre Pausen zu ergänzen, wenigstens zu füllen mit eigens für sie bestimmter Musik. Die Tragödie selbst beginnt das Bedürfniss der Musik zu fühlen; denn wer möchte Schillers Jungfrau von Orleans oder Braut von Messina lesen ohne das deutlichste Gefühl eines solchen Bedürfnisses. Und, dass ich ein näheres Beispiel anführe, der Almansor von H. Heyne, einem der wenigen unter den neusten Dichtern, die aus der selbst-

ständigen Kraft ihres Genius in freier Entwickelung schaffen, und dadurch geeignet sind, die Sache dessen, was an der Zeit ist, zu vertreten, ist in seiner lyrischen Innigkeit eine rechte Auffoderung, dass man so manches, was er nicht fassen kann in Wort und Handlung, zur Empfindung bringe durch leise färbenden Ton; so vor allen in einer Scene, wenn die getaufte Zuleima ihren Almansor, den lange entbehrten, für sie verlornen, bekehren will zur Taufe auf das Kreuz der Liebe; mir war es, da ich es las, als hörte ich ernste, tief ergreifende Orgelklänge und dazwischen den Gesang der seeligen Engel. —

Ob nun solche Vereinigung von Musik und Poesie überall nöthig? Ich zweifle, ob sich jemand finden würde, Kotzebuesche Trauerspiele oder Göthe's Götz (ich achte den Götz übrigens sehr hoch) zu komponiren; dort ist das Tragische blos ein Malheur, hier bloss die Kollisionen, die ein bedeutender Wendepunkt in der Geschichte mit sich bringt; hätte Götz 50 Jahre früher gelebt, so wäre er der beste, glücklichste Ritter gewesen. Und gar Kotzebue's Helden tragen nichts von der Nothwendigkeit der tragischen Katastrophe in sich. Aber solche innere Nothwendigkeit (und die ist vor allen in Schillers Jungfrau) ist erst das recht Tragische; ihre nächste Folge ist das Lyrische, die Wurzel und das Gebiet der Musik. Hieraus folgt das Bedürfniss der Musik in der antiken Tragödie, hieraus auch, dass Gluck glücklich wählte, wenn er eine Iphigenie, eine Armide komponirte, hieraus endlich die Nothwendigkeit, dass, wenn unsre Trauerspiele wahrhafte Tragödien sein wollen, und sich nicht mehr gefallen, ihre ganze Katastrophe und was dem Zuschauer Furcht und Mitleid erregen soll, zu setzen in den Kampf eines resp. qualificirten Individuums gegen genirende Familien- und andere Verhältnisse, sondern um und gegen den Helden nichts ist, als was ist und bedingt wird in dem Kampfe, den er in und mit sich selbst begonnen habe, dass da unsere Tragödie nicht fürder der Musik entbehren kann, als welche allein zu zeigen vermag, was in dem tiefverschlossenen Gemüthe der tragischen Person vorgehe, und so das giebt, was die höchste Kunst des Schauspielers in stummem Spiel, in Miene und Bewegung oft nicht einmal andeuten kann und darf.

Freilich wird es dem Komponisten hart ankommen, wenn er nicht mehr Arien einlegen, Chöre wiederholen, auf dies und jenes Wort, da es sich doch an diese Stelle verirrt hat, wie es herkömmlich ist, Kadenzen, Triller u. s. w. ad libitum häufen kann. Dürfe er das nicht, so könne er keine Oper komponiren. So mag er es lassen. Ein anderer wird meinen, dass es an Gedichten fehle, die es nicht ganz und gar bedürften, verdeckt und vernachlässigt zu werden. Es mag das wahr sein; aber der Dichter hat bisher sich gescheut, dem Komponisten ein Kunstwerk zu bieten, das nicht in seiner Abgeschlossenheit und Vollendung geachtet würde. Endlich kommen auch der Balletmeister und Tänzerinnen; sie trotzen auf ihr altes gutes Recht, eine halbe Stunde lang mit ihren kuriosen Einfällen und Leibesverrenkungen das Publikum zu amüsiren. Freilich, will jeder auf seiner Weise beharren, so wird nichts gefördert werden, will jeder beklatscht sein seiner Fertigkeit wegen, nicht aber als Künstler, dass er nur sei, die Idee der Kunst durch seine Fertigkeit zur Erscheinung zu bringen, so sagen wir der Kunst Valet.

(Schluss folgt.)

## 4. Berichte.

### Die bezauberte Rose von Gehe und Wolfram auf dem Operntheater zu Berlin.

Die erste neue Oper, welche wir in diesem Winter sahen, und die vermuthlich bei dem bekannten Kontinental-Sperrsystem unserer Theaterdirektion gegen alle fremde Opern auch die einzige bleiben wird, war die bezauberte Rose von Joseph Wolfram, deren Text von dem Dichter der Jessonda, Gehe verfasst ist. Ueber das Werk selbst ausführlich und gründlich in einem Korrespondenzartikel zu berichten, das sehen Sie wohl selbst ein, würde zu lange Briefe geben, also bei unserer jetzigen Posttaxe zu viel Porto kosten, selbst wenn ich auch die Briefe durch die Stadtpost beförderte. Erlauben Sie mir daher nur, Sie von der Aufführung zu unterhalten, insofern ich meine Meinung über die Oper selbst in extenso zwar in Ihrem Blatte, doch in andrer als der Korrespondenzform zu

sagen denke. *) Der Barometer der Aufnahme, um zuerst von dem Erfolg zu sprechen, stand bei der ersten Aufführung auf veränderlich; er deutete so ein gewisses milchgraues Wetter an, bei dem man nicht weiss ob man den Regenschirm mitnehmen oder zu Haus lassen soll; doch bei der zweiten und dritten Aufführung stieg das Quecksilber bedeutend, so dass die milchgrauen Wolken sich wegzogen, und sogar etwas blauer Himmel und Sonnenschein bemerkbar wurde. Die Hauptsache bei jeder neuen Oper für das Publikum sind natürlich Dekorationen und Ballette. In dieser Hinsicht war die bezauberte Rose leidlich daran; ihre Balltoilette war zwar geborgt, aber doch recht niedlich, und wer siehts denn den Kleidern an, wo sie her sind, ausser etwa der Eigenthümer oder Pfandleihjude? So sah ich denn auch nur den Prinzen Alcidor in einer Loge sitzen und satyrisch lächeln; denn er wusste freilich, wem der indische Goldblätterhain, die Prachtsäle u. s. w. eigentlich gehörten. Warum sollte ers aber nicht erlauben, dass eine so hübsche Blume als die bezauberte Rose ein wenig in seinen Gärten blühe und dufte? Und auch in den Zimmern lässt man sich einen solchen Blumenschmuck wohl gefallen. Bedenklicher sah aber der römische Triumphator Licinius aus, als man vom ersten Rang herab (denn der Mann ist vornehmer als der Rüben schmorende Curius Dentatus, welcher wahrscheinlich nur aufs Amphitheater gegangen wäre) das Pas de cinq im zweiten Akt sah. Er stiess seine Frau, die bekannte Vestalin Julia, die neben ihm sass, an und sagte: Kind, nimm doch einmal Deine Lorgnette und sieh aufmerksam hin. Wenn ich nicht irre, so wurde der Tanz da auf unsrer Hochzeit, oder wenigstens an meinem Triumphfeste getanzt, aber ich hatte damals nur Augen für Dich, und bin daher meiner Sache nicht ganz sicher. Julia lorgnirte, und rief: Wahrhaftig derselbe, nur der Vortänzer ist ein andrer, denn damals hatte der Aedil einen aus Vindebona kommen lassen, und dieser ist aus Lutetia Parisiorum. — So war's auch, aber ich frage Sie, Herr Redakteur, ob daran etwas liegt? Alcidor und Licinius habens gemerkt, andre ehrliche Leute aber nicht; und wenn auch, warum soll man denn auf der Bühne nicht borgen, da man sich ja doch im Leben so schön damit durchhilft? Gesungen wurde die Oper nach Kräften gut; man hatte die Partien so vertheilt wie es richtig war. Madame **Seidler**, Herr **Stümer**, Madame **Milder** verdienen alles Lob, wiewohl der letztern die Partie etwas zu figurirt war. Herr **Blume** und Herr **Devrient** hatten ein Paar Bösewichter darzustellen, die mir als einem Moralisten missfielen. Doch darüber äussere ich mich in meinem andern Aufsatze deutlicher. — Wie kam's aber, dass niemand hervorgerufen wurde! Das lag aufrichtig gesagt am Dichter und Komponisten, die den Pfiff noch nicht herausbaben, die ganze Oper in eine Sopranpartie zu legen; und Sie wissen doch, dass unser Publikum gerechter Weise nur ausserordentliche Leistungen ausserordentlich belohnt, und daher niemand herausruft, der nicht den ganzen Abend allein gesungen oder gespielt hat. — Doch die Hauptsache hätte ich bald vergessen, die Verwandlung und Entwandlung der Rose. Ach Herr Redakteur! Was giebt es in Indien für Rosen! Madame Seidler versank, und (das heiss ich eine reizende Umwandlung) sogleich fuhr eine schöne Rose in die Höhe, eine ungeheure Klatschrose! Doch klatschte niemand, aber Alles lachte. „Der Mond geht auf!" rief ein Kind neben mir; „ein prächtiger Kohlkopf!" liess sich eine andre Stimme vernehmen; „nicht doch, ein holländischer Käse ist's" korrigirte ein Materialist (doch kein philosophischer); „mir scheints eine gigantische Auster!" rief ein Gourmand hinter mir frohlockend und schnaizte vor Vergnügen, denn er dachte sie sich lebendig und bei Thiermann und sich selbst vor ihr. Ein Philolog drückte seine Vermuthungen lateinisch aus, vermuthlich weil er die Damen beachtete, und deshalb übersetze ich sein arbitrium nicht, so Recht der Mann hatte — kurz, das Ding war Alles, nur keine Rose. Die Entwandlung ging natürlicher zu, fast zu natürlich für einige Kenner, die dabei immer das Verbum nanaisoi konjugirten. — Bei der zweiten Aufführung war aber eine andre Rose gewachsen, und jetzt erst lernte ich den Vortheil kennen, den dies Stück dadurch hatte, dass es in Indien spielt; denn wo wäre sonst eine so schnelle Vegetation? — Doch mein Brief ist zu Ende, denn das Papier ist's, aber auch der Stoff. Leben Sie daher wohl, bester Redakteur, und zitiren Sie mich *) fleissig, nämlich entweder meinen Aufsatz in diesem Brief, oder umgekehrt, je nachdem Sie den Druck chronologisch anordnen; denn nichts kitzelt einen Autor mehr als wenn er zitirt wird, und darin haben Schriftsteller Aehnlichkeit mit dem Teufel oder andern Geistern (wiewohl häufig ohne allen Geist) denn die darf man auch nicht lange zitiren, so sind sie da, und wollen einem nicht wieder vom Leibe. Also Lebewohl und Gruss,

der Ihrige

**L. Rellstab.**

---

**Darmstadt im Dezember 1827.**

Wenn der Name unserer Stadt etwas lange schon in diesen Blättern nicht erschien, so lag die Schuld wahrlich nicht am Referenten, der gern das Seine beiträgt, wo es was Neues zu berichten giebt; allein seit Ostern hörten wir

*) Die Mittheilung wird baldmöglichst erfolgen. D. Red.

*) Vergl. den Bericht von L. Rellstab, in der berl. allg. mus. Zeitung, fünft. Jahrg. No. 3, S. 21. D. Red.

zwar sehr gute, doch längst schon gegebne Opern, über deren Werth nicht erst gesprochen werden kann. Dido, Armida, Don Juan, Cortez, Vestale, Sargines, Othello, Tancred, die Dorfsängerinnen waren es, die, öfters wiederholt, das diesjährige Repertoir bildeten. Die Aufführungen waren meistens lobenswerth, das Streben der Einzelnen, so wie der ganzen Masse nicht zu verkennen, wodurch oft wirklich Vorzügliches geleistet wurde. Dass mitunter auch Manches, mittelmässig gegeben, durchschlüpfte, lässt sich wohl denken; zu bedauern aber blieb, dass dieses Loos besonders Don Juan betraf, welche Oper, in den meisten Partien neu besetzt, wohl noch öfter gegeben werden darf, bis man das gute Ensemble, das in den andern herrscht, auch darin bemerken wird. Unser herrlicher Tenorist Vetter, früher eine Zierde des Leipziger Stadttheaters, setzt sich auch hier allgemein immer fester in Gunst. Seine Leistungen als Telasco in Cortez und Sargin können mit Recht ausgezeichnet genannt werden. — Die nächste neue Oper wird Iphigenie in Aulis sein. Wenn wir bedenken, wie Glucks Werke, nach einem halben Jahrhundert beinahe, noch eben so unerschüttert dastehn, mit welcher Ehrfurcht muss man vor diesem erhabenen Geiste niedersinken! Er zeigt uns klar, dass solche Töne, einmal erklungen, nicht verhallen und dem leeren Nichts angehören, sondern mit dieser Wahrheit und Begeistrung wiedergegeben, ewig unvergänglich bleiben. Je weniger komplizirte Musikstücke eine Gluckische Oper enthält, um so mehr Schwierigkeiten bietet sie dennoch in der Ausführung des Einzelnen dar, weil sie alle Vorzüge eines Sängers in seiner höchsten Potenz in Anspruch nimmt. Keine Willkühr kann hier Statt finden, der Gesang muss ganz genau ausgeführt werden, wie ihn der Meister vorschrieb und jede Verzierung, sogar in den Formaten wäre hier am unrechten Orte. Nur durch reinen, empfindungsvollen Vortrag, sanftes Schwellen und Abnehmen des Tons, deutliche, richtige Aussprache und eine bestimmte, rhythmische Bewegung, die nicht hin und her wankt, kann und wird sich die Wirkung auf den Zuhörer äussern. Bedächte doch ein jeder Mitwirkende, welch grosse Mittel ihm in der Beachtung dieser Erfodernisse zu Gebote stünden, wir Deutsche würden uns bald auch einer deutschen Gesangsschule zu erfreuen haben, wozu unsere klassischen Komponisten den Grund in ihren Werken legten. —

Ein sehr verehrter Gast hat auch uns durch zwei Vorstellungen auf's Aeusserste entzückt; es war diess Demoiselle Henriette Sontag, welche in den Rollen Donna Anna und Desdemona volle Anerkennung ihres ausgezeichneten Talentes erhielt und ihren Zuhörern recht lange unvergesslich bleiben wird. — Es ist vor Kurzem eine so detaillirte Beurtheilung, worunter auch diese beiden Partien sind, erschienen, dass Verfasser dieses ihr nur in allen ihren Theilen beistimmen kann und auch hier auf sie anwendet.

Fremde Künstler erhielten seither Erlaubniss, sich hier hören zu lassen: Herr Lutz aus München, welcher sehr brav das Webersche Klarinettkonzert in F-moll spielte. Ferner liess sich Demoiselle Arnold, Harfenspielerin aus Mainz mit einem Konzert von Démar hören. Herr Braun, fürstlich Fürstenbergischer Kammermusikus zeigte sich in einer Komposition von Bärmann als wackrer Fagottist. Herr Schmitt, Professor der Guitarre aus Wien gab eine Abendunterhaltung, worin er bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrument entwickelte. Der herzoglich Nassauische Kapellmeister Herr Rummel trug im Theater ein selbstkomponirtes Klavierkonzert mit Beifall vor. — Endlich hörten wir noch den 13jährigen Sohn des königl. Baierschen Kammersängers Herrn Mittermayr aus München, der in so zartem Alter eine Violinpolonaise von Kalliwoda zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug. Später gab derselbe, von hiesigen Künstlern unterstützt, noch eine musikalische Abendunterhaltung, wo wir Gelegenheit fanden, auch den Vater im Vortrage einiger italienischen Arien, als sehr gebildeten Sänger kennen zu lernen.

Σ.

---

## Konzert im Königlichen Opernhause am 8. Januar 1828.

Meine Neugierde, eine Dame auf der Geige spielen zu hören, wurde heute durch Mad. Parravicini, in einer Komposition von Rode und einer andern von Kreutzer hinreichend befriedigt. Herr Schick, Königl. Kammermusikus, bliess aus Webers Klarinettkonzert das Adagio und den letzten Satz; sein Ton im Adagio ist schön, dagegen ist ihm aber in Verzierungen und überhaupt in Passagen ein reinerer und bestimmterer Vortrag zu wünschen. Den Beschluss machte Herr Moritz Gans mit B. Rombergs Capriccio über schwedische Volkslieder, die er ganz meisterhaft vortrug. Voller Ton, Sicherheit, dabei ungemeine Keckheit und reine Intonation, geschmackvoller Vortrag, von allen Charlatanerien weit entfernt, stellen diesen Künstler auf die höchste Stufe eines Virtuosen.

Dehn.

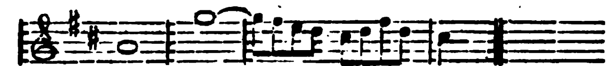
---

## Mösers und Rombergs Quartette.

Berlin, den 2. und 10. Januar 1828.

Zu der vierten Quartettunterhaltung des verdienstvollen Musikdirektor Möser hatte man die grosse Freude, das Publikum auf das Drei- bis Vierfache angewachsen zu sehen; der geräumige Saal im englischen Hause war fast gefüllt und zwar mit befriedigten, eines edlen Genusses

frohen Zuhörern. Drei Meisterwerke von Haidn, Mozart und Beethoven (vom ersten das Quartett mit dem fantasieartigen Andante, vom letzten das edelgefühlvolle



wurden von den Herren Möser, Ries, Lenss und Kelz musterhaft ausgeführt; mit reizendem Humor erfasste besonders der erstgenannte seine Partie in Haidns Quartett; seinen Vortrag der haidnschen unvergleichlichen Werke macht leichte, freie Laune und Keckheit so anziehend, dass die andern sehr achtbaren Herren wohl thun würden, ihm eben hierin nachzueifern und sich nicht blos in einzelnen Momenten von einem blos präcisen und fertigen Spiel zu einem freien und durchaus geistvollen zu erheben. Noch genussreicher wurde die folgende Versammlung durch die gelungene Aufführung der B-dur-Symphonie von Beethoven, die auf die zahlreichen Zuhörer unverkennbar den Eindruck machte, den Erhabenheit, begeisternde Glut und Innigkeit in einem Kunstwerk auf ein empfängliches Publikum nicht verfehlen. Eine Ouvertüre von Heinrich Dorn, fliessend geschrieben und effektvoll instrumentirt, beschloss das Konzert; zwischen beiden grossinstrumentirten Werken wollte sich ein Quintett von Mozart für Saiteninstrumente etwas zu dünn ausnehmen.

Eine eben so gerechte, wenn auch nicht so rein erfreuende Genugthuung gewährt es, dass der Antheil des gebildeten musikalischen Publikums an den Rombergschen Abendunterhaltungen sichtlich immer mehr abgenommen und die Klage über Unbefriedigung und Langweile sich besonders unter gebildetern Kunstfreunden immer häufiger hat vernehmen lassen. Dies ist die nothwendige und wohlverdiente Folge der künstlerischen Perfidie, in einem Cyklus von sechs Versammlungen auch nicht ein Plätzchen für unsre Meister Haidn, Mozart und Beethoven offen zu lassen. Schwerlich möchte es Herrn Kapellmeister Romberg gelingen, noch öfters ähnliche Unternehmungen zu Stande zu bringen; diese Vorhersagung wird sich so gewiss erfüllen, als unsre seit vier Jahren wiederholte Warnung, dass die Konzerte durch ihre Schlechtigkeit allen Kredit verlieren würden, immer offenbarer durch den Erfolg bestärkt wird.

Indess, es ist Zeit, die Strenge unserer fortwährenden Opposition gegen das Rombergsche Unternehmen durch die Beweggründe zu rechtfertigen, da für manchen Leser der alte wohlverdiente Ruhm des Herrn Kapellmeister Romberg wenigstens mildernde Berücksichtigung zu empfehlen scheinen mag. Eben dieser Ruhm, eben die grossen, allgemein dankenswerthen Verdienste des Herrn Romberg dringen und berechtigen jeden Kunstfreund zu der lautesten Missbilligung. Ein Mann von grossen musikalischen Gaben, von achtungswerthester Bildung, ein Künstler, der durch festbegründeten Ruf und vollkommne äussere Selbständigkeit jeder Rücksicht auf Vortheil, auf momentane Laune und Gunst des Publikums überhoben sein kann, ein Mann, dem sich treffliche Künstler zutrauensvoll verbünden, dem die Kunstfreunde sich anvertrauen in der Hoffnung, bei ihm edlen Genuss, Förderung des Kunstsinnes, Geistesveredlung und Erhebung zu finden: ein so vielfach berufener und verpflichteter Mann will die verderbliche Richtung unserer Zeit von dem Geistigen und Wahren ab zum Leeren und Gekünstelten, vom Seelenausdruck zu Phrasendreherei, die Hintansetzung des Inhalts um die Gewandtheit oder Kostbarkeit der Ausführung durch sein Beispiel bestärken? Je mehr wir das Gewicht seines Beispiels anerkennen, desto dringender war es uns Pflicht, gegen seine Weise zu protestiren; und in der That, wir haben dabei seinen wahren Ruhm mehr im Auge gehabt, als er selbst.

Sein grösstes Verdienst besteht in dem, was er für die Kultur seines Instrumentes geleistet hat; dieses Verdienst offenbart sich weniger in Konzerten, als in dem Anerkenntniss aller der VCellisten, die aus seinem Beispiel, seinen Lehren und seinen als Studien benutzten Kompositionen ihre Kunst vervollkommnet haben. Will Herr Kapellmeister Romberg seine persönliche Geschicklichkeit zu unserer Freude und zum Muster für VCellisten noch ferner zeigen, nachdem er jene Hauptaufgabe seines Künstlerlebens schon so befriedigend gelöset: so kann das nicht anders als mit freudigem Dank aufgenommen werden; allein dazu bedarf es nicht eines Verschliessens in seine eignen Kompositionen, vielweniger durfte er vergessen, dass dieser Schulzweck für die Kunstfreunde, die nicht VCellisten sind, nur ein zweiter sein kann.

Für diese grosse Mehrzahl der Kunstfreunde hätte er sich auf dem eigentlichen Posten jedes Ausführenden zeigen und im Vortrag der Meisterwerke unserer Tondichter darlegen sollen, wie tief er in ihren Sinn gedrungen, wie weit er es in ihrem Vortrag — ihrer Auslegung, möchten wir sagen — gebracht hat; vorher war von seiner Lehrerschaft, hier von seinem Künstlerthum die Rede, und eben dieses hat er uns in sechs Aufführungen ganz unempfohlen gelassen. Garrik soll verstanden haben, das ABC so rührend herzusagen, dass man sich der Thränen nicht erwehren können; es war aber nicht dieses Kinderspiel, sondern sein Eindringen in Shakespeare, das ihn unsterblich gemacht. Nicht die Triller und Läufer der Mara, sondern ihr tiefer Vortrag Händels hat ihr vor allen Sängerinnen den grössten Ruhm erworben. Was ist uns mit Herrn Rombergs Kunst des Ausdrucks gedient,

wenn wir bei jeder gelungenen Wendung beklagen müssen, dass er das Ausdruckswerthe von sich verbannt?

Marx.

## Königliche Oper.

Da der Oberon von Weber für die königliche Oper dem Vernehmen nach zu theuer gewesen ist, so hat sie uns ein aus dem Französischen übersetztes Vaudeville,

der Chorist in der Equipage

zum Besten gegeben, zu dem Herr Musikdirektor Möser die Musik grösstentheils aus Gluck (!) Spontini und andern geliefert hat. Das Scherzspiel ist unterhaltend zu nennen; höhere Intentionen muss man dabei freilich nicht suchen, und eine kritische Beurtheilung dieser und ähnlicher Unterhaltungen auf dem königstädter Theater, z. B.:

das Fest der Handwerker von Angely

und:

lebende Wachsfiguren

würde daher überflüssig scheinen. Die Aufführung solcher Kleinigkeiten ist auf dem königstädter Theater durch Lebhaftigkeit und sichtlichen Fleiss Aller unverkennbar vorzüglicher, als im königlichen Hause.

M.

## Vokal- und Instrumental-Konversationskonzert von Madame Paravicini, Violinspieler.

Dass Mad. Paravicini, wie nicht anders zu erwarten, auch an dem heutigen Abende der Schwierigkeit in der Ausführung der erwählten Stücke mit anerkannter Meisterschaft obsiegte, hat uns einen neuen Beweis von der Grösse ihrer Virtuosität gegeben. Es ist überhaupt dies Streben von Seiten einer Dame, sich dem energischen Schaffen der männlichen Art und Weise zu nähern, als ein grosses Zeichen der Zeit zu beachten. Wir nennen unsere Zeit nämlich die in der Entzweiung begriffene, die nach der Erkenntniss des Besitzes ringende, und gestehen nur noch dem Weibe das unmittelbare Verhältniss und Leben in der Natur, die Welt des Gemüthes, des unbewussten Gefühls zu, dagegen der Mann in der Besonnenheit schon absolute Freiheit sich errungen habe. Wie erfreulich muss es uns sein, wenn wir auch den sogenannten schwächeren Theil der Erdbewohner, das Weib, nach dieser höheren Freiheit der Idee, nach dieser concret abgeschlossenen Individualität, welche dem Menschen das prometheische Feuer zu einem ihm zukommenden Preise, nicht zu einem gestohlenen Gute macht, damit er kühn als ein Gott dastehe, befreit durch des Alciden göttlich, starke Hand.

p — p.

## 5. Allerlei.

### Aus Leipzig

erfahren wir, dass Herr Musikdirektor Heinrich Marschner eine von Wohlbrück gedichtete Oper, der Vampyr, komponirt hat und die Aufführung auf der Leipziger Bühne in Kurzem zu erwarten steht. Auch werden von da aus die Freunde Kalkbrenners mit dieser Nachricht erfreut.

„Der berühmte Pianofortespieler und Komponist Kalkbrenner in Paris, hat die Tochter des Generals D'Estaing geheirathet, der mit Bonaparte in Aegypten war. Nach dem Tode ihres Vaters liess sie der Kaiser zu St. Denis sorgfältig erziehen. Sie ist schön, vermögend und von sehr angenehmem Karakter."

### Aus Paris.

(Im Druck verspätet doch stets willkommen.)

So eben erhalten wir durch Kourier die Nachricht von der Ankunft der Demoiselle Sontag in Paris. Eine Deputation der Akademie, der sich eine vom Mont rouge anschloss, bekomplimentirte sie. Abends war grosse Aufwartung; im Gewühl (dans la foule) der Erschienenen will man Sieyes, Talleirand und Chateaubriand bemerkt haben — wie denn überhaupt nur Personen von einiger Bedeutung zugelassen wurden.

An der Börse stieg Tags darauf die dreiprozentige Rente auf fünf Prozent.

### Aus Wien.

Wie schön und rührend ist es, wenn ein Künstler, der uns sein Leben lang so reich beschenkt, von dem wir eben in wehmüthiger Resignation Abschied genommen, uns noch eine letzte köstliche Gabe aufgespart hat und gleichsam von jenseit uns spendet.

So wird uns von Beethoven verkündet. Unter mehrern nachgelassenen Werken dürfen wir einer

grossen karakteristischen Ouvertüre,

aus dem trefflichen Haslingerschen Verlag, freudig hoffend entgegensehen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 23. Januar — Nro. 4. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Von der Oper.

(Von Droysen.)

(Schluss.)

Vor allem möchte es auffallen, den Tanz als ein nothwendiges Ingredienz der Tragödie hier aufgeführt zu sehen; natürlich, wenn man unter Tanz nur Luftsprünge und Behendigkeit eines schier unabhängigen Beinwerks versteht. Aber wir wissen, dass in der antiken Tragödie auch die Chöre der Greise tanzten, und auch das ist ein Tanz, wenn klagende Jungfrauen, mit ihnen Antigone und Ismene, die Leichen „der Brüder die mit Bruderhand sich mordeten im Wechselmorde" über die Bühne begleiten. Wir bewundern noch heute die Kunst der Gruppirung alter Bildwerke; dass sie sich auf der Bühne in jedem Augenblicke zeigte, war das Werk der Orchestrik. Sobald die Foderung der heutigen Komponisten, dass der Oper ein Chor nothwendig sei, gebilligt wird (und sie wird es wohl werden müssen auch für die musikalische Tragödie) so ist eine künstlerische Bewegung desselben unumgänglich nöthig; man braucht im Fidelio die Gefangenen aus den Kerkern sich drängen sehen, oder die Verlegenheit der Choristen im Anfange der Alcestis bemerken, kurz man braucht nur Opern zu sehen, um von solchem Bedürfnisse ein recht deutliches Gefühl zu haben. Aber es bleibt die Wirkung der Orchestrik nicht bloss auf die Gruppirung beschränkt, auch die Bewegung der Priesterinnen in der taurischen Iphigenie müsste nicht nach dem etwanigen Geschmack der einzelnen nun ein Anreden der andern, dann ein Händeheben, dann ein Abwenden, wieder Zusammentreten sein; sondern wie es der Dichter und Komponist, vielmehr wie es der deutlich von ihnen bezeichnete Karakter jedes Momentes verlangt, muss in künstlerischer Bewegung jeder Einzelne da sein als ein nothwendiges Glied des dramatischen Körpers, der von tragischer Leidenschaft bewegt, überall bedingt und nur der Ausdruck ist der Seele die in ihm lebt, nämlich der künstlerischen Idee. Dass ich ein recht bestimmtes Beispiel anführe: in einer Tragödie von der Ariadne, die Theseus raubt, dann verlässt, worauf Dionysos sie zur Braut wählt, könnte die Orchestrik in ihrer höchsten Kunst erscheinen. Anfangs die sieben Knaben und sieben Mädchen, die Theseus aus Kreta's Labyrinth befreite; mit dem Erwachen, der Steigerung des tragischen Kampfes sieht man Mänaden in bacchantischem Taumel mit fliegendem Haar, mit entblösster Schulter. Ihr Tanz, ihre Lust wird wilder, kühner in fortwährendem Anschwellen. Die Katastrophe ist bezeichnet mit der Erscheinung des feierlich-seelgen Dionysos: mitten in dem enthusiastischen Taumel der Weinlust, in dem Schwärmen thyrsusschwingender Begeisterung steht er still in erhabener Gottheit, an seine Brust geschmiegt die gottheittrunkene seel'ge Ariadne.

Nicht minder auffallend möchte es sein, dass ich die Musik so herabsetze gegen den strengen Despotismus, den sie bisher in der Oper geübt hat, so dass sie, die sonst den Dichter meisterte, nun ihm dienen soll wie eine unfreie Magd. Aber die Kunst kann, wie die Religion, auf keine Weise despotische Formen dulden wollen. Die Künstler sind Diener, freilich eines Herrn, der nur in ihrer Idee Wirklichkeit hat, gerade wie in der antiken Welt jeder dem Staat alles opfert, nur im Staate lebte, und doch der Staat wiederum

nur als eine Idee lebte, in dem eigensten Bewusstsein eines jeden. Meint es der Komponist redlich mit der Kunst, so hat er nur die Idee, wie sie sich an dem ihm vertrauten Gedicht so weit sie es konnte offenbart hat, zu begreifen und mit seiner Kunst zu erfüllen. Es fällt ihm nicht ein, nach Willkühr den Text sich zu metamorphosiren; denn er darf nicht aus der Idee etwas machen wollen, sondern die Idee, die zur Schöpfung drängende, die ihn ganz erfüllt und bedingt, will sich durch ihn äussern, wie die Freiheit des Menschen sich äussert durch die scheinbar unabhängige Thätigkeit des körperlichen Organs. — Ich sagte oben, die Lyrik sei die Wurzel und das Feld der Musik. In der Natur nämlich wie in der Geschichte ist die absolute Idee geäussert; sie wird sich ihrer selbst bewusst in dem Bewusstsein des betrachtenden Menschengeistes, sei er Künstler oder Philosoph. — Die Tragödie aber ist ein Mikrokosmus der in sich vollendeten Geschichte; die tragische Person hat nicht das Bewusstsein über sich und ihre Stellung im Kampfe der Tragödie; vielmehr ist es, wie die Alten es schön nennen, ein gottverhängter Wahnsinn, der die klare Besonnenheit verschlingt. Aber dem Zuschauer muss klares Bewusstsein über die Tragödie sein, (so allein ist des Aristoteles Reinigung der Leidenschaften, die durch die Tragödie bewirkt werden soll, möglich.) Dieses Bewusstsein wird durch die Musik, der Reflexion der Tragödie über sich selbst (man vergleiche Glucks Armide) erreicht; sie ist die Seele der Tragödie, die Idee derselben in ihrer Unmittelbarkeit und natürlichem Dasein; sie belebt das starre Faktum, sie durchwärmt und macht lebendig den Kreis der Natürlichkeit, in dem sich die Tragödie bewegt; sie ist das alles durchbebende Erzittern vor dem eisernen Schritt des Schicksals, die Bangigkeit, die Anstrengung des Kampfes, endlich der Schmerz der Vernichtung, wenn das Leben wieder abstirbt in dem Belebten „und wieder herrscht die alte, ew'ge Nacht."

Dass ich bisher immer nur von Tragödien, und nicht etwa von komischen Opern, Vaudevills, Possen u. s. w. gesprochen, hat seinen Grund darin, dass ich jene für gar keine Kunstwerke halte. Es lohnt nicht die Mühe, Dinge wie ——, wenn sie einmal gedichtet sind, gar noch zu komponiren. Wer dergleichen komponirt, sorgt für die eitlen Mütter, die ihre Töchter gern an das Klavier bringen. Solche Spekulanten sind keine Künstler. Der Künstler fördert an den Tag das Erz, das sich in geheimnissvoller Brautnacht erzeugt in dem tiefen, dunkeln Schacht des Gemüthes. Am Goldblicke erkennen wir das edle Metall, das er gegraben hat mit frommem Fleisse. Dem Bergmann gehört das Gold nicht, das er findet; aber sein Leben ist, dass er suche und an den Tag fördere das königliche Gold.

Es ist das Geschäft des Künstlers ein ernstes, frommes Geschäft. Die höchsten Interessen des Lebens allein sind würdig, der Inhalt seines Schaffens zu sein, oder vielmehr sein Leben hat weiter keinen Inhalt, als worin die Würde des Menschen beruht, das Göttliche. Darum war die Kunst der Alten Gottesdienst; darum auch darf unsere Kunst nur da sich finden lassen, wo die schlechte Alltäglichkeit des besondern Lebens nicht mehr gilt, sondern der Mensch sich entwickelt zu der ihm bestimmten Bedeutung. So wird auch unsere Kunst eine wahrhaft sittliche.

Das aber ist es, was den Mythen wahrhaft geistreicher Völker den hohen künstlerischen Werth giebt; aus ihnen vor allen ist der Stoff solcher Tragödien zu entnehmen; sie sind reiche Entfaltungen der künstlerischen Idee in ihrer Unmittelbarkeit, fast selbst schon vollendete Kunstwerke. So die indischen Sagen (ich meine nicht die Jessonda von Spohr), in denen Natur und Geschichte innerlich geworden ist, und fast eine blosse Schöpfung der Fantasie, so die germanischen Sagen von den Nibelungen und König Arturs, vom heiligen Kaiser Karl mit seinen 12 Genossen; so vor allen der griechische Mythos: der feierliche Dionysos mit seinen schwärmenden Mänaden; Artemis, die nächtige Jägerin, wenn sie ihre Nymphen verlässt, den schlafenden Endymion zu suchen; Persephone die Hades entführte, um die ihre blumensuchenden Gespielinnen klagen, und die verwaisete Mutter.

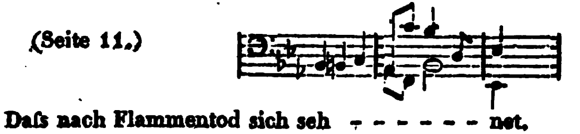
## 3. Beurtheilungen.

1) Sechs deutsche Lieder für die Bassstimme in Musik gesetzt von C. Fr. Zelter.
2) Sechs deutsche Lieder für die Altstimme in Musik gesetzt von C. Fr. Zelter. Beides bei T. Trautwein in Berlin.

Herr Pr. Zelter giebt hier den Verehrern seiner Kompositionsweise eine neue Sammlung von Liedern, die solchen willkommen sein müssen. Es verdient den besten Dank, dass der Komponist mit diesen Kompositionen einem längst gefühlten Bedürfniss entgegen kömmt, da so selten für Bass und Alt Lieder geschrieben werden, sondern fast nur für Sopran. Die Texte sind von Göthe, Schiller, Voss und einigen Ungenannten. Die Lied-Auffassung des Herrn Pr. Zelter ist hinlänglich bekannt, so dass wir uns hierüber eines Urtheils wohl enthalten zu dürfen glauben. Wir wollen blos einige Stellen anführen, womit wir uns nicht recht befreunden konnten.

Nro. 4. Selige Sehnsucht von Göthe.

(Seite 11.)



Dass nach Flammentod sich seh - - - - - - - net.



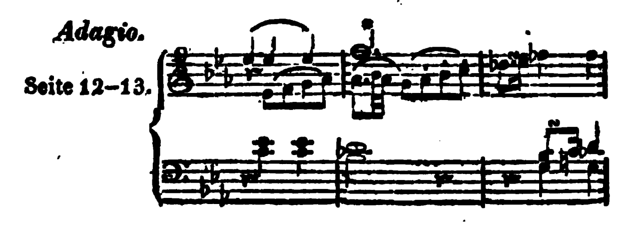
Und so lang Du das nicht hast, dieses: Stirb und Wer - - - - - - - - de.

Nro. 5. Die Sänger der Vorwelt von Schiller.

In einem fast drei Seiten langen Vorspiel erscheint einmal ein vierstimmiger Satz (Adagio) wo die Oberstimme im dritten Takt plötzlich verschwunden ist. Man urtheile selbst:

*Adagio.*

Seite 12–13.
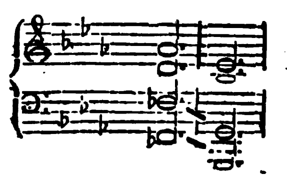


In demselben Liede sind die Worte „zum Himmel den Menschen gesungen" so komponirt, dass man lieber den Text „vom Himmel herunter gesungen" unterlegen möchte.

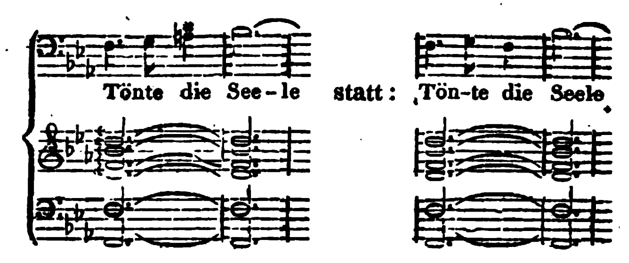


Zum Himmel den Menschen gesungen.

Nun folgt ebenfalls in demselben Liede, Seite 17., in der Klavierbegleitung auch noch ein Querstand.



Ferner Seite 19.:




In dieser Sammlung für Bass scheint uns das Lied Nro. 6. Klagegesang, Irisch, von Göthe, in der andern aber (für Alt) die Lieder Nro. 4. Sehnsucht, und Nro. 6. Kennst du das Land, beide von Göthe, am originellsten und gelungensten. Papier und Druck sind hier nicht so schön, als man sonst von dieser fleissigen Handlung zu sehen gewohnt ist.

— t —

---

1) Der Ruf ins Thal, in Musik gesetzt von J. v. Seyfried.
2) Frühlingsempfindung, Gesang für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Rungenhagen. Beide in Berlin bei T. Trautwein.

Angenehme, anspruchlose Kleinigkeiten, besonders Freundinnen des Sentimentalen zu empfehlen.

— t —

---

**Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.** *)

(Von L. Rellstab.)

Dieses Werk erregte bei seiner ersten Erscheinung auf der Bühne zu Prag eine so grosse Aufmerksamkeit, es wurde in einem solchen Tone davon in den öffentlichen Blättern gesprochen, dass man darauf höchst gespannt sein musste, ja eine ganz neue Aera der Musik von der Erscheinung desselben an hätte datiren sollen. Offenbar waren hier entweder befangene, oder unfähige Beurtheiler zu thätig gewesen; wie es aber mit falschen, blendenden Behauptungen, Ansichten, Erscheinungen geht, so ging es natürlich auch hier. Einen Augenblick frappiren, überraschen, wirken sie; aber desto phlegmatischer ist das Residuum was hinterher zurückbleibt. Die Rezensionen über die bezauberte Rose hatten einen gewissen frohen Hoffnungstaumel erregt, dass ein neuer Messias für Poesie und Musik auferstanden wäre; um desto verdriesslicher fand man sich aber getäuscht, und wurde nun vielleicht eben so ungerecht zum Nachtheil des Werkes, als vorher zu seinem Vortheil, oder besser Lobe. Dieser Fall tritt aber unter ähnlichen Umständen immer wieder ein, und namentlich im letzten Jahrzehend hat er sich vielfach wiederholt. Als Müllner die Schuld auf die Bühne brachte, riefen die Rezensenten Hallelujah, und verkündigten den Geburtstag des deutschen Trauerspiels. Das Buch erlebte fünf oder sechs Auflagen; das nächste Trauerspiel des Verfassers, Yngurd, kam auf alle deutsche Bühnen, und man lief sich todt es zu sehen; die Albaneserin wurde nicht aufgenommen und heut ist fast kein Dichter vergessener als der Verfasser der Schuld, ausgenommen etwa Fouqué; und doch lässt sich beiden Männern, besonders dem letztern, grosses Zeitverdienst nicht absprechen. Wenn ich jetzt noch die Namen Lafontaine, Grillparzer, Houwald schriebe, wer weiss nicht, was ich meine? Mit Betrübniss muss ich selbst Hoffmann zum Theil dazu rechnen, obwohl dessen anziehende Originalität und Kraft ihn immer noch eine Zeitlang erhalten wird. Wer weiss aber, welche Namen ich übers Jahr noch hier nachtragen könnte? Vielleicht steht dann auch Raupach bereits auf dem Katalog für den Lethe. — Man wird diese Einleitung für eine Abweichung halten, aber ich versichere, dass sie mehr wirkliche Rezension enthält, als Alles was ich vielleicht noch sagen werde. Jedoch, wir wollen alte Formen ehren, nicht zu viel nach Osten und Westen reden, sondern bei der Sache stehen bleiben, nämlich der Oper; hier aber wollen wir die gebräuchliche Prozessordnung beobachten und zuerst den Text des Dichters, und dem Dichter den Text lesen, sodann aber den Komponisten hören und verhören. Herr Gehe hat Ernst Schulze's liebliches Preisgedicht zu einem Drama umgestaltet. Hat er das wirklich? Wir glauben nicht, insofern eine dialogisirte Begebenheit noch lange nicht Handlung ist. O lernten doch die Dichter heutiger Zeit Griechisch, damit sie wüssten, oder besser nie vergässen, da sie es doch gewiss in Terzia gewusst haben, dass τὸ δρᾶμα eine That, δράω aber ich handele, thue, heisst. Allein über die tiefsinnigen Studien die sie, nachdem sie das Gymnasium verlassen haben, in allen schönen Wissenschaften machen, vergessen sie die unbedeutenderen Sprachen, und so scheint der allgemeine Glaube eingerissen zu sein, δρᾶμα heisse eine Erzählung in Gesprächsform. Derselbe Sprach-Irrthum hat Herrn Gehe verleitet etwas Anderes zu machen als er sollte. Doch um wieder ernsthaft zu reden, so ist der in der That bei Bearbeitung von Novellen für die Bühne jetzt so gewöhnliche Fehler eingetreten, dass der Dichter sich in der Berechnung seiner Wirkungen getäuscht hat. Wenn es der Vorwurf eines lyrischen Gedichts sein kann, mit den glühenden, schimmernden Farben orientalischer Poesie die Verwandlung eines Mädchens in eine Rose, und ihre Entzauberung durch den aus tiefster Seele stammenden Gesang des Geliebten zu schildern, so ist dieser Gegenstand dagegen für ein Drama fast unbrauchbar. Denn wir sehen leicht ein, dass das Amt und Verdienst des lyrischen Dichters darin bestand, uns durch

*) Vergl. über denselben Gegenstand der Zeitung vierten Jahrgang, No. 295. 201., S. 37, 38.

die Zauberkraft seiner Phantasie, durch den Adel und die Zartheit seiner Verse, den Reichthum indischer Natur, die Schönheit des Mädchens, den wunderbaren Reiz und Schmerz der Umwandlung, das stumme beängstigte Leben in der alle Leistungen der Seele fesselnden Blumengestalt, und endlich das Entzücken der Entzauberung so zu schildern, dass wir uns in die Mitte der Begebenheiten versetzt glauben. Wem aber fällt dies beim Drama anheim? Die Pracht und Schönheit der indischen Flur dem Dekorationsmaler; die Schönheit des Mädchens der Schauspielerin; der seltsame Zauber der Verwandlung dem Maschinisten; das schmerzlich stumme Leben der Blume dem Zuschauer. *)

(Forsetzung folgt.)

## 5. Allerlei.

### Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension „über L. Spohrs Berggeist von A. Wendt" im September- und Oktober-Heft 1827 der Zeitung.

(Von G. O. N—rg. in H—e.)

Verfasser schrieb vor längerer Zeit einen Aufsatz (cf. No. 42. 1826 dieser Zeitung) unter der Aufschrift: „Ein Wort über die romantische Oper und L. Spohrs Berggeist insbesondere," dessen Absicht dahin ging, Operndichter und Komponisten zu veranlassen, doch mehr Opern zu schreiben, deren Stoff aus der Menschenwelt entnommen wäre, wo man sich nicht, wie jetzt so oft, durch übermässigen Dekorationsschmuck von Text und Gesang abgezogen fühlt; denn es ist doch wirklich in neuern Zeiten eine auffallende Erscheinung in der Geschichte der deutschen Oper, dass jetzt fast keine andern Werke dieser Art erscheinen, als sogenannte romantische Opern, oder was Vielen identisch zu sein scheint, Prachtopern. Vergleicht man nun aber jene Opernstoffe, so weiss man doch wahrlich oft nicht, warum der Dichter sein Werk eine romantische Oper genannt hat. Es wird sodann in jenem Aufsatz die Frage aufgeworfen: ob es denn wirklich wahr sei, dass nur Geisterwesen am geeignetsten für Operndarstellung seien, die wir dahin beantworteten: dass unter gewissen Bedingungen allerdings Geister auf der Bühne von trefflicher Wirkung sein können, doch nur, sofern man sich diese Geister als empirisch (sinnlich)-geistige Wesen denkt, wie z. B. Hexen, Elfen u. s. w., dass aber Geister, wie sie uns der Dichter des Berggeistes vorführt, die er sich als gestaltlose Wesen denkt, die blos vermöge ihrer geistigen Kraft, ohne irdische Sinne wirken, allemal verlieren, wenn sie in der Sinnenwelt realisirt, vom Publikum perzipirt werden sollen, da sie ja doch nur immer in der menschlichen Gestalt — denn Sänger sind doch wohl Menschen — perzipirt werden können; dass endlich der Dichter wol vom Publikum verlangen könne, dass es im wahren dramatischen Sänger, (wie wir ihn in No. 27. 1827., dieser Zeitung gezeichnet haben), den Künstler vergesse, nicht aber, dass es den Menschen als sinnliches Wesen vergesse. —

Fast nach einem Jahre beschenkte der achtbare Herr Professor Wendt die Freunde dramatischer Kunst mit einer ausführlichen Rezension über Text und Komposition des Berggeistes von H. Döring und L. Spohr, worin er sich einige Mal auf genannten Aufsatz (No. 42. 1826.) bezieht; und er bewährt sich auch in dieser Rezension als einen denkenden und tüchtig musikalisch-gebildeten Mann, so viel auch mancher hochfahrende Komponist und Kunstphilosoph dagegen sagen mag; doch bekennen wir offenherzig, und Herr Prof. Wendt wird uns diese Offenherzigkeit gewiss nicht verübeln, dass sich in dieser Rez. über den Berggeist neben wahrhaft Trefflichem, doch auch zuweilen manches nicht genug Begründete und Mangelhafte finden möchte, was seinen Grund vielleicht in einer gewissen Eilfertigkeit haben kann, indem Herr Prof. Wendt mit mannigfalti-

*) Denn nur ihm bleibt es überlassen, sich diesen unbestimmten Zustand in Vorstellung aufzulösen; und vielleicht ist grade das noch das Leichteste und Beste, da man es als ein poetisches Gesetz besonders der romantischen Kunst ansehen kann, mehr die Ahnung des Hörers oder Zuschauers zu erregen, und der Macht für Phantasie die Ergänzungen zu überlassen, als ihn selbst mit Allem bis zur Sättigung zu erfüllen. Im vorliegenden Falle können wir dies aber dem Dichter gar nicht als Verdienst anrechnen, da seine künstlerische Absicht ein solches Ziel zu erreichen aus nichts hervorgeht. Hätte er dies vorbereitet, dem Zuschauer einige Winke gegeben, und ihm so die Brücke aus der Wirklichkeit in das romantische Reich gebaut, so möchte man es ihm überlassen, sich nachher darin zu ergehen; da aber in der Oper gar nicht einmal ein poetischer Wegweiser dahin anzutreffen ist, sondern der Dichter es nur dem Zufall der Begebenheiten dankt, dass hier ein solcher Ahnungspunkt sich bildet, so darf er sich dessen erstlich nicht als seines Werkes rühmen, und zweitens wird auch die Wirkung nur sehr schwach sein, da nur ein selbst poetisch-produktiver Zuschauer hier eine dichterische Konstruktion in Kraft treten lassen kann, indem er gewissermassen aus einem gegebnen Stoff ein Gedicht macht, was aber doch der Verfasser selbst hätte machen sollen.

gen Geschäften überhäuft sein mag. — Wir glauben es nun aber dem wackern Komponisten und dem Publikum schuldig zu sein, folgende „nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension des Herrn Prof. Wendt," hier zur ruhigen Prüfung mitzutheilen, da es leider — leider noch so Viele giebt, die blind für wahr halten, was sie geschrieben oder gedruckt sehen, zumal wenn es von einem und mit Recht anerkannten Kritiker wie Herr Prof. Wendt geschrieben ist; nun jeder nach seiner Weise — unser Wahlspruch ist nun einmal: „Prüfet Alles, und das Beste behaltet." — Haben wir uns nun geirrt — wohl — wir lassen uns herzlich gern belehren, und wissen es jedem Dank, der uns auf dem Wege ernstlicher Forschung die Wahrheit finden hilft. —

Zur Sache. — Was Herr Prof. Wendt Seite 312 dieser Zeitung 1827. als Einleitung zur Rezension sagt, ist auch unsere innigste Ueberzeugung. Seite 313 heist es: „Die neuen Opern: Rübezahl von Marsano, mit der zum Theil gefälligen, zum Theil unbedeutenden Musik von Würfel, der Bergkönig von einem Unbekannten mit Musik von Lindpaintner, und endlich G. Dörings Berggeist von Spohr komponirt, haben diese Tendenz; aber nur die erste und letzte brauchte die Fabel vom Rübezahl." Wir fügen ergänzend hinzu: derselbe Stoff ist auch und vielleicht recht glücklich von Sondershausen zur Oper bearbeitet, und von einem Komponisten in Weimar, jedoch nicht vollendet, in Musik gesetzt, indem er zu bescheiden von seiner Arbeit abstand, als er hörte, dass Andere denselben Stoff komponirten, und es nicht wagte mit Spohr z. B. in den Kampf zu treten. Aber noch weit früher als der Bergkönig von Lindpaintner, Rübezahl von Würfel, der Berggeist von L. Spohr, und das Textbuch zum Rübezahl von Sondershausen erschien, hat ja schon Rhode dasselbe Sujet zur Oper bearbeitet; unser unvergesslicher C. M. v. Weber machte sich, in der Zeit als er Musikdirektor in Breslau war, an die Komposition dieser Bearbeitung, und setzte auch einen grossen Theil derselben in Musik; er stand jedoch von der Vollendung des ganzen Werkes ab, und es ist davon, so viel wir wissen, nichts in das grosse Publikum gekommen! — Vielleicht fühlte der denkende und umsichtige Bühnenmeister erst während der Arbeit, wie unpassend doch wol so Manches in diesem Sujet für die sinnliche Darstellung sein möchte, und liess so das angefangene Werk unvollendet liegen. —

Auf derselben Seite heisst es: „Bei diesen Worten (dass nämlich die Macht der Liebe das Menschenleben verschöne) erhebt sich der Berggeist, der bisher im Hintergrunde still und unbewegt gesessen: „„Ha! welches Zauberwort weckt mich aus düstern Träumen"" und es erfüllt ihn mit dem Hören dieses Wortes die Ahnung unbekannter Wonnen. — In der That sehr sinnig gedacht; nur dass man nicht begreift, warum der Diener (Droll) von diesen Dingen mehr weiss, als der Herr." — Allein, wir glauben, dass dies sehr natürlich und begreiflich sei, indem es ein so hohes Wesen wie der Berggeist, unter seiner Würde findet, sich selbst um so niedere Kreaturen wie die Menschen in seinen Augen sind, zu bekümmern, und deshalb seine Untergeister dazu gebraucht; gerade wie im Oberon von Weber die Geister Puck, Droll u. s. w., oder wie im Iudaismus Jehova und seine Engel. — S. 314. „Nun denn," ruft Droll, „es sei! der Liebe zu Gefallen werd' ich ein Mensch, heirathe Dich!" und nachher:

> Liebesketten trag ich jetzt,
> Müd' bin ich des Geisterseins,
> Werde nun mit Fleisch und Bein
> Bald ein fröhlich Menschenkind.

Der Verf. des Worts über die romantische Oper (sagt Prof. Wendt) No. 42. 1826. hat Recht, wenn er sagt, dass so etwas bei den Zuhörern keinen Glauben gewinnen könne, die ihre Augen haben, wenn auch gleich daraus kein allgemeiner Schluss gegen die Anwendung der Geisterwelt in der Oper gezogen werden darf." — Allein das geschieht ja auch in jenem Aufsatze ganz und gar nicht, denn Seite 334 oben steht ja deutlich: „Der Verf. will aber keineswegs dergleichen Stoffe aus dem Reiche der Oper verbannt wissen — wer möchte nicht Faust u. s. w. für Meisterwerke gelten lassen! — er glaubt nur, dass man in neuern Zeiten oft zu viel in der Oper, zumal in der romantischen, durch Dekorationen wirken will; die Folge wird sein, dass dergleichen Opern wegen der oft ungeheuren Kosten nicht leicht auf Privatbühnen gebracht werden können; dass ferner das Publikum verwöhnt wird, und nicht mehr der Musik wegen in die Oper geht; folglich, hat sich satt gesehen an den Dekorationen, die Häuser leer stehen, und endlich in Opern, in denen es nicht viel zu schauen giebt, am Ende fast gar nicht mehr besucht werden." — Nun die Erfahrung bestätigt unsere Ansicht leider immer mehr! — Seite 315 Zeile 2 und 5 muss statt Mondschein — Nordschein stehen. — Seite 324 meint Herr Prof. Wendt, dass sich Spohrs ganze musikalische Individualität nicht recht für den gegebenen Stoff eigne; allein davon können wir uns durchaus nicht überzeugen, und das um so weniger, je vertrauter wir mit des Meisters Kompositionen geworden sind; denn dass Spohr wirklich „ideal-karakteristisch und prägnant - melodisch" zu schreiben verstehe, das, glauben wir,

hat er nicht nur im Berggeist sondern auch besonders im Faust, wie auch von sehr Vielen anerkannt ist, zur Genüge bewiesen; man denke nur an die Geisterchöre, Hexenscenen, an Mephistopheles. — Auch ist deswegen kein Grund vorhanden, anzunehmen, dass Spohrs Individualität sich für den gegebenen Stoff nicht eignete, da ein so denkender Komponist, wie L. Spohr, doch wahrlich nicht ein Sujet bearbeiten wird, was seiner Individualität nicht zusagte, und er, so viel wir wissen, nicht äusserlich genöthigt wurde, diesen Text in Musik zu setzen; wohl aber glauben wir, dass sich der Meister in der Wahl des Textes sofern versehen habe, dass diese Geisterwelt, — allerdings sehr geeignet, einen Komponisten wie Spohr zu begeistern — mehr doch für die Fantasie, als für die sinnliche Darstellung geschaffen sei. Dagegen meint nun Herr Prof. Wendt Seite 324. „Ich stimme ungeachtet der angedeuteten Fehler des Dichters, mit dem Verf. jenes früher genannten Aufsatzes über die romantische Oper keineswegs darin überein, dass diese Musik auf der Bühne darum den rechten Eindruck nicht mache, weil sich die hier gezeigte Geisterwelt besser von der Einbildungskraft, als für die Sinne darstellen lasse; ......... Man sage nicht etwa, dass die Gestalten einer solchen Geisterwelt in der Phantasie verschwimmen, und dass hier nichts zu karakterisiren sei;" — darauf beruft er sich auf die herrlichen Elfenchöre in Webers Oberon.

Wir entgegnen: die Elfenwelt im Oberon ist ja ihrem Wesen nach himmelweit verschieden von der Geisterwelt im Berggeiste; denn Elfen denkt man sich nach der gangbaren Volksidee immer als körperliche Sinnenwesen, und als solche gehören sie unter die, in jenem Aufsatze rubrizirten Geister, die allerdings auf der Bühne von Wirkung sein können; die Geister aber im Berggeiste müssen allemal verlieren, wenn sie, als gehaltlose Wesen gedacht, doch sinnlich erscheinen sollen; wir behaupten auch jetzt noch, dass allerdings die Geisterwelt im Berggeiste mehr für die epische Dichtung, als für die dramatisch-lyrische geschaffen sei; dass diese Wesen allerdings mehr oder weniger in der Fantasie „verschwimmen," eben weil sie sich der Dichter als rein geistige Wesen ohne irdische Sinne gedacht hat, was ausser früher angeführten Stellen des Textes, auch besonders aus folgenden erhellt, wo der Berggeist die Alma ansingt, Seite 57. Akt 2.: „Du bist die Meine! Verschwimmen, (nicht wie Seite 338 in der Rezension steht verschimmern) soll dein irdisch Wesen in ewges Geisterleben, soll Wonnen geniessen am Urquell der Schöpfung, soll Wonnen bereiten im Schoosse der Erde."

Dann Akt 3 Seite 26 unten: „Noch ist dir fremd der Geister Wesen; so wisse denn: bald hat die Flamme ganz mein Sein durchdrungen, wird dich ergreifen dann, und schmerzhaft deinen irdschen Leib vernichtend, dich ewig in mein Sein verschmelzen." —

Da nun aber, wo die Geisterwelt im Oberon übereinstimmend ist mit der Geisterwelt im Berggeiste, nämlich in den Chören der Elementargeister, da müssen wir nothwendig dasselbe behaupten, dass nämlich jene Elementargeister, als wirkende jedoch nicht sinnlich-wesenhafte Naturkräfte, ebenfalls mehr für die Fantasie als für die sinnliche Darstellung geeignet sind. Das hat auch eines Theils die Leipziger Direktion recht gut gefühlt; darum lässt sie die Elementargeister im Oberon nicht erscheinen, sondern die Chöre unsichtbar erschallen, und nach unserer Ansicht mit vollkommenstem Rechte, wenn gleich nach dem Textbuche die Elementargeister aus der Luft, aus der Erde u. s. w. erscheinen sollen; nur wäre sehr zu wünschen, die ekelhaften feurigen Fratzen, welche die Elementargeister repräsentiren (!!) sollen, ebenfalls wegzulassen, wie wir schon früher cf. No. 3. 1827 erwähnt haben. —

(Schluss folgt.)

## Bemerkungen über ein in Cherubini's „Wasserträger" dreimal wiederkehrendes Thema.

(Eingesandt.)

Einen in der Oper wichtigen dramatischen Moment auch musikalisch durch mehrmalige Einführung desselben Themas hervorzuheben, ist, wenn auch nicht eine sehr alte, doch keine eben übermässig schwere Erfindung gewesen. Die in dies Fach einschlagende Mode, nämlich: ein Motiv aus der Oper bereits in die Ouvertüre zu verweben, hat C. M. v. Weber besonders kultivirt; wir finden diesen Gebrauch von Silvana an bis auf Oberon herab, regelmässig angewendet. In der Oberon-Ouvertüre sind indessen die beiden Themata des Allegro trotz ihrer natürlichen Schönheit und kunstreichen Durchführung für die Handlung nicht wesentlich genug (anders ist's mit dem Hornruf und Elfentritt im Andante) um ihre Anwendung zu rechtfertigen, und so scheint es hier mehr Gewohnheit vom Komponisten als richtig gefühlte Nothwendigkeit, wie letzteres z. B. in der Euryanthe der Fall. Aeusserlich umfassender als dieses Verfahren ist, was wir schon oben angedeutet und besonders in den neuern französischen Singspielen oft zu bemerken Gelegenheit haben, die Wiederkehr eines Themas in der Oper selbst; doch muss es hier — so angenehm die Sache selbst auf den Zuhörer wirkt — nicht dem Komponisten als vielmehr

dem Dichter zum Verdienst angerechnet werden; so würde jeder andre, der das Singspiel „der Maurer“ komponirt hätte, die sogenannte Ronde (Auf Handwerksmann! u. s. w.) grade eben so oft als Auber vorgebracht haben, weil ihm diese Behandlungsart von seinem Dichter durch die nämlichen Worte handgreiflich angedeutet war. Gleiches gilt von dem Sylphiden-Gesang: „Lieb' um Liebe“ im Alcidor. — Ungleich höher steht hiergegen das, was wir in Cherubini's Wasserträger zu bemerken Gelegenheit haben: die Wiederkehr eines Themas nicht durch ein und denselben Text bedingt, sondern hergeleitet aus der geistigen Verkettung, in welcher solche Stellen stehn. Cherubini ist darin so meisterhaft zu Werke gegangen, dass wir es nicht für überflüssig halten, die hierher gehörigen Stellen ausführlicher zu bezeichnen.

Bekanntlich gründet sich die ganze Handlung der genannten Oper darauf, dass Präsident Armand vor langer Zeit einem kleinen ins Wasser gefallenen Savoyarden das Leben gerettet, und dass der Vater des letztern 15 Jahre nachher dem Präsidenten im vollsten Maasse den Tribut der Dankbarkeit entrichtet. Die Geschichte seiner eignen Lebensrettung erzählt Anton, der Savoyarde und Sohn des Wasserträgers Micheli, im ersten Akt in einer Romanze von drei Couplets, $\frac{6}{8}$ Takt G-moll, der reflektirende Schluss aber mit dem Refrain: „Ha dir vergelt' ein Gott es wieder“ in Dur. Der Kürze wegen bezeichnen wir das Thema in G-moll, mit A, das sich gleich daran anschliessende in G-dur mit B. Jedes von beiden ist, die weitere Durchführung ungerechnet, ursprünglich vier Takte lang, und trotz des Unterschiedes mit der kleinen und grossen Terz voll fühlbaren inneren Zusammenhangs. Die Wiederholung dieser den Knoten bildenden Romanze anlangend, so finden wir:

1) das Thema A im Finale des ersten Akts, wo das Armandsche Ehepaar im Hause des Wasserträgers ein Obdach gefunden, und dieser mit seinen beiden Kindern sich über die Mittel berathschlagt, wie die geflüchteten Gäste sicher weiter zu transportiren seien. Hier streitet das Gefühl eigner Gefahr mit dem der Dankbarkeit in den Herzen der Singenden, und jenes Thema mahnt siegreich an die Verpflichtung, welche ihnen durch Antons frühere Rettung innerlich auferlegt ist;

2) das Thema B im Finale des zweiten Akts, als Armand unbemerkt von den wachhabenden Soldaten aus dem ihn bis dahin verbergenden Wasserfasse des alten Micheli, mit dessen Hülfe glücklich zum Thore der Stadt hinauskommt, wo dann der Wasserträger in die Worte ausbricht: „Nun ist er frei, der brave Herr“ (man erinnere sich nur an die ursprünglichen Worte jener Melodie: „Ha dir vergelt ein Gott es wieder) und sich somit seiner lang gehabten Schuld quitt fühlt;

3) das Thema B als Ritornell zum Schlusschor des dritten Akts: „Lasst nun dem Jubel ganz uns weih'n,“ wodurch angedeutet wird, wie die Quelle der Fröhlichkeit hier nur in der Rettung Antons durch Armand und in dessen Rettung durch Antons Vater, ihren Grund hat.

So finden wir in jedem der 3 Akte einen Wink auf das Hauptmotiv der ganzen Handlung, und jedesmal an der passendsten Stelle angebracht. Auch das schöne Thema zur Arie des Wasserträgers im ersten Akt: „Ha segne Gottheit mein Bemühen“ — hat der Komponist sehr treffend noch einmal als Zwischenspiel einer melodramatischen Scene benutzt, da nämlich, wo der Wasserträger mit seinem Fasse, in welchem Armand versteckt ist, an das Thor kommt. — Möge Cherubini's Beispiel Nachfolger finden. Dass uns Webers Verfahren, eine Abart des hier Auseinandergesetzten, untergeordneter zu sein scheint, sagten wir schon oben, und wie sehr z. B. Boieldieu in seiner weissen Dame wieder gegen Weber zurücksinkt, bedarf keiner Erörterung für den, der sich erinnert, dass in der Ouvertüre zu der genannten Oper zwei Themata angebracht sind, die einmal an sich wenig musikalischen Werth haben, dann aber in der Oper selbst an Stellen gebraucht werden, die durchaus ohne irgend eine Bedeutung für den Gang der Handlung sind. So geht es aber allen Nachahmern, die sich nur an die äusserliche Existenz einer Sache halten, ohne sich die Ursachen klar zu machen, warum sie ins Leben gerufen wurde. Weber benutzt ein Thema aus der Oper schon in der Ouvertüre — gleich sind drei, vier andre da, die es auch thun. Es ist dann auch darnach!

H. Dorn.

## Nachricht.

Herr Dr. Franz Stöpel entfaltet an seinem jetzigen Wohnorte, München, eine mehrseitige Thätigkeit. Neben einer Anstalt gemeinschaftlichen Unterrichts im Pianofortespiel hat er eine Singakademie eröffnet und eine neue musikalische Zeitung gegründet, von der uns die ersten zehn Bogen, manches Gehaltreiches darbringend, vorliegen. Künftig mehr davon.

M.

Die berliner Singakademie hat nach langer Pause neulich den Judas Makkabäus von Händel aufgeführt. Mögen mehr und bessere Aufführungen folgen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Verzeichniss des Herrn Carl Hoffmann in Stuttgard.)

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 30. Januar — Nro. 5. — 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Beitrag zur Theorie der Musik in der Sprache.

(Aus einem Sendschreiben an L. Rellstab vom Verf. mitgetheilt.)

Was werden Sie sagen, dass Ihr alter Liedertafel-Genosse sich in der Anlage I. an Ihr Lied in der Cäcilie gewagt hat? Das Lied ist die reizende und glühende Blüthe zweier Frühlinge: der erwachenden Erde, und der jungen Liebe; ich fürchte meine Töne werden Ihnen dazu als die Fensterscheiben-Blumen des Winters erscheinen. Um mich indessen für diese Ihre üble Meinung von meiner Tonweise zu rächen, will ich als ächter Repräsentant des Winters einige trockene und frostige Bemerkungen hinzufügen, die Sie gezwungen sein werden zu lesen, falls Sie überhaupt Geduld und Zeit haben, diesen Brief zu lesen.

Zur Sache also;

Wenn der Komponist ein Lied in Musik setzt, so bekümmert er sich, (ich spreche hier nicht von dem Geistesfunken, der es beseelen soll, sondern von dem formellen Theile des Liedes) in der Regel nur um die nach dem gewählten Versmaasse nothwendige Art der Folge der langen und kurzen Silben, also um die Stellung der Arsen und Thesen (deren Folge und Verbindung wieder den Rhythmus bildet) in dem Liede, regulirt hiernach die Stellung der schweren und leichten Takttheile in der Komposition und deren Abschnitten, kurz er befolgt nur die Prosodie der Arsen und Thesen, durch welche das Versmaas, das Skelett des poetischen Gebäudes, hervorgebracht wird, skandirt danach das Lied in Tönen, und lässt es damit gut sein, glücklich genug noch, wenn die Skansion nicht nach polnischen Grundsätzen „nōs Pōlōnī nōn cūrā mū quāntĭtātem syllăbārūm" schmeckt. Damit ist es aber noch nicht gut, das Skelett eines hübschen Mädchens ist noch weit davon entfernt, wie ein hübsches Mädchen selbst auszusehen, es muss noch mit Fleisch und Haut bekleidet sein, und diese Bekleidung muss die Lebensfärbung haben.

So ist es auch mit dem Liede. Ausser der Prosodie der Arsen und Thesen, enthält ein Gedicht auch noch eine Prosodie der Klänge (die Inkarnation des Skeletts) und eine Prosodie der Accente (die Färbung desselben.) Unsere Dichter wenden die letztern Prosodien an, ohne sich in der Regel ihrer Anwendung deutlich bewusst zu sein, (ich entsinne mich wenigstens nicht, über sie und deren Anwendung bestimmte Regeln in den poetischen Lehrbüchern gefunden zu haben) und diese drei Prosodieformen muss auch der Komponist anwenden, wenn seine Weise äusseres Leben erhalten soll.

Ich will mich deutlicher erklären:

Nehmen wir den Vers:

„Alles jubelt, ich nur weine."

so erscheint 1) das Versmaass als das gewöhnlich von dem Komponisten allein berücksichtigte prosodische Verhältniss der Arsen und Thesen, und des Rhythmus:

— ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ |

Die erste, dritte, fünfte und siebente Silbe erhalten also die Thesen der Skansion — die schweren Takttheile der Weise, und die zweite, vierte, sechste und achte Silbe die Arsen, die leichten Takttheile.

2) Was dagegen die Prosodie der Klänge, der klingenden (sonoren Silben darin betrifft, so steht diese anders. Die Diphthongen und die Vokale a, o, u, sind nämlich klingend, die Vokale e und i stumpf. Gedehnt haben sie mehr Klang, scharf, weniger.

In jenem Verse sind also die Silben:

„Al, ju, nur, wei“

klingende (sonore) Silben, die übrigen stumpfe. Die erstere (die sonore Silbe) wird musikalisch dadurch von der letztern (der stumpfen) unterschieden, dass der ihr gegebene Ton entweder eine längere Zeit darauf ruhet, die dem Ton der vorhergehenden oder nachfolgenden stumpfen Silbe abgenommen wird, oder dass sie, wenn dies nicht angeht, statt eines Tones (einer Note) in deren Zeitraum einige durchgehende oder Wechselnoten, oder einen Vorschlag (Prolationen) erhält.

3) Die Prosodie des Accents endlich bestimmt sich durch den beabsichtigten Sinn.

In dem obigen Verse kann nun der Sinn entweder auf den Gegensatz von „alles“ und „ich,“ oder auf den Gegensatz von „jubelt“ und „weine“ oder aber auch auf alle beide Gegensätze sich beziehen. Dieser Accent wird musikalisch nicht durch längere oder kürzere Noten, sondern durch einen (hauptsächlich steigenden) Sprung des seiner Hauptsilbe beigegebenen Tons bezeichnet, und je grösser der Sprung, je entfernter also die Accentnote von der vorhergehenden und selbst der nachfolgenden ist, je stärker bezeichnet sich der Accent.

Auf der Beilage II. Beispiel a. und b. finden Sie den gegebenen Vers in Noten. Beide Melodien vertheilen dem Versmaasse gemäss die schweren und leichten Taktheile, und beobachten dadurch die erste prosodische Form. Beide bezeichnen durch längere Noten oder Prolationen die oben angegebenen sonoren Silben, die zweite prosodische Form dadurch berücksichtigend; das Beispiel a. endlich, den Sinn auf „alles“ und „ich“ legend, bezeichnet diese Accentworte durch Sprünge, so wie das Beispiel b. den Sinn auf „jubelt“ und „weine“ legend, zu ihnen die Tonsprünge verlegt, und sie also als die Accentworte bezeichnet, wodurch mithin die dritte prosodische Form beobachtet wird.

In dem Beispiel c. endlich habe ich den Vers dahin erweitert:

„Alles jubelt, ich nur irr umher und weine,“

Das Versmaass ist also nun:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Die sonoren Silben (mit Noten längerer Dauer oder Prolationen begabt und als solche bezeichnet) sind:

„Al, ju, nur, um, her,“ (das e klingt hier als Diphthong und hat also auch dessen Rechte,) „wei.“

Den Accent habe ich vereinigt, auf:

das erste, zweite, dritte, fünfte und achte Wort gelegt, die oder deren Hauptsache also durch Tonsprünge zu bezeichnen waren,

und diese Regeln befolgt die Weise Beisp. c.

Aber was hat diese Entwickelung mit meinem Liede zu schaffen? werden Sie lieber Freund vielleicht fragen. Ich komme gleich dahin.

Die Beobachtung dieser drei prosodischen Formen ist im Rezitative leicht anzuwenden, weil dasselbe, wenn auch ausgedehnt, kein einförmiges isometrisches Versmaass hat, und es nicht einförmig wiederholt, seine Arsen und Thesen also auch nicht einförmig folgen lässt, und dadurch die Beobachtung der Regeln der andern beiden prosodischen Formen erleichtert. Im Beispiel Beil. II. d. habe ich dem Schluss einer Romanze aus dem Cid von Herder rezitativische Noten gegeben, und ich hoffe, dass Sie finden werden, dass ich die oben angegebenen Regeln der drei prosodischen Formen dabei befolgt habe. Mit dem, aus mehrern Strophen bestehenden Liede ist es aber ein Anderes.

Sein Versmaass wiederholt sich einförmig in jeder Strophe, die erste prosodische Form bleibt also für alle die nämliche.

Will der Dichter nun auch die beiden andern prosodischen Formen genau berücksichtigen, so müsste er eigentlich, wenn die Komposition der ersten Strophe für alle folgende genau passend sein soll (vorausgesetzt, dass das Lied eine poetische Grundidee enthält,) in jeder folgenden Strophe, die sonoren, so wie Accentsilben, wieder auf eben den Fleck verlegen, wo

sie sich in der vorhergehenden befanden. Dass der Dichter dies in Hinsicht der Accente beobachte, kann der Komponist auch selbst mit Recht verlangen. Denn es ergiebt sich aus dem Vorhergehenden von selbst, dass der Accent, indem er einen Tonsprung erfodert, wesentlich auf die Melodien Einfluss hat, eine veränderte Lage der Accente in den einzelnen Strophen, also auch eine Veränderung der Melodie, mithin eigentlich für jede neue Strophe, worin die Accente anders liegen eine neue Melodie nöthig macht, wenn der Komponist nicht wider seinen Willen gegen die Regeln der zweiten prosodischen Form verstossen, oder aber das Lied (wie man es nennt) durchkomponiren soll, (betrachten Sie die Beispiele Beil. II. a., b. und c.) Die veränderte Lage der sonoren Silben in den einzelnen Strophen aber, nur eine Veränderung der Zeitdauer oder der Prolationen erfodernd, jedoch nicht auf die Grundmelodie einwirkend, ist nicht nur nicht nachtheilig, sondern sie giebt dem Ganzen sogar einen Wechsel der Inkarnationsverhältnisse — eine Schöne kann nicht, um auf mein altes Gleichniss zurückzukommen, an allen Theilen ihres Körpers auf gleiche Weise schlank oder voll sein, — der gerade erfoderlich ist, dem Ganzen, für dessen aus der ersten prosodischen Form gewonnenen Skelett, eine reizende Fleischbekleidung zu geben. Indess ist es die Pflicht des Komponisten, dem Dichter alsdann auch dabei zu folgen und, so wie sich in jeder Strophe die sonoren Silben an anderen Stellen befinden, so auch die musikalische Bezeichnung derselben dort eintreten zu lassen. Das Durchkomponiren der einzelnen Strophen eines eine Grundidee verfolgenden Liedes, in denen die Accentsilben möglichst an denselben Stellen sich befinden, ist also unnöthig, wohl aber ist es erfoderlich, um der Melodie Reiz und Leben für jede Strophe zu geben, mit den kleinen die sonoren Silben bezeichnenden Modifikationen der Melodie nach Maassgabe dessen jedesmal zu wechseln, und sie dahin zu verlegen, wo sich gerade die sonoren Silben der Strophen befinden.

Dies habe ich mein verehrter Freund in der Beilage I. bei Ihrem Liede versucht, um ein grösseres Beispiel von der Anwendung meiner Theorie zu geben. Gefällt Ihnen nun meine Grundmelodie, desto besser; mögen Sie aber auch denken: dass es dem Winter nicht gelinge den Frühling zu malen, so sagen Sie mir doch, ob meine Melodie nicht wenigstens durch die Berücksichtigung und Bezeichnung der sonoren Silben in jeder Strophe lebendiger, frischer geworden sei, als wenn die der ersten Strophe für alle gleich beibehalten worden wäre. Gestehen Sie mir dies zu, so habe ich gewonnen, und denke, dass meine Theorie nicht ganz unnütz für Dichter und deren Komponisten, und selbst nicht allein für die Komponisten kleinerer Lieder sei.

Aber schon zum zweitenmale spreche ich von meiner Theorie! Wenn nur das verzweifelte siebente Gebot nicht wäre! Das gebietet mir dann Ihnen aufrichtig zu gestehen, dass ich die Idee dazu aus einem Briefe des Abbé Arnaud an den Grafen Caylus geschöpft habe, (die von mir gemeinte Stelle dieses Briefes, der es bedauern lässt, dass Arnaud das Werk über die alte Musik nicht geschrieben hat, das er darin verspricht, finden Sie in Laborde, Essai sur la musique Tome III. p. 554 und 555.) Indessen da ich so ehrlich mein Schmücken mit fremden Federn gestehe, so werden Sie mir auch glauben, falls Sie nicht auf der K. Bibliothek das Werk selbst einsehen wollen, dass die weitere Entwickelung und die Anwendung auf unsere Sprache und Musik mein ist, und ich eigentlich doch noch etwas anderes behaupte, als Arnaud.

Das war ein langer Brief! möge er Ihnen nur nicht zugleich langweilig vorkommen, mögen Sie ihn lieber als ein Andenken eines alten Einsiedlers annehmen, dem noch zuweilen die Lust ankömmt, mitzutheilen, was er hier und da gedacht hat. Das Mehrste wird ja doch wohl, mithin bald, mit mir schlafen gehen.

Der Ihrige
Kretzschmer.

Halberstadt, d. 7. Dzbr. 1827.

N. S. Was ich hier flüchtig und nur in Bezug auf Musik hingeworfen habe, möchte auch auf die blosse Deklamation wohl Anwendung finden. Ich bin überhaupt der Meinung in Be-

zug auf den neuerlichen Streit: ob die alten Sprachen blos die Quantität beachtet haben, und die neueren blos oder hauptsächlich den Accent berücksichtigen? dass alle beide, die alten und neueren Sprachen, die Quantität der Silben, in sofern sie zu Arsen oder Thesen sich eignen, die Quantität der Silben rücksichtlich des Klanges ihrer Vokale, und den Accent in der Poesie wie in der Prosa berücksichtigt haben und noch berücksichtigen, dass die erstere Quantität, im Vortrage durch einen kräftigeren Ton für die Silben welche Thesen, so wie durch ein Nachlassen desselben für die welche Arsen sind, die zweite durch längere oder kürzere Zeit die man auf den Silben verweilt, und der Accent durch ein Steigen des Tones nach der Höhe, auszudrücken ist, und dass dieser Ausdruck am vollkommensten im Gesang eines komponirten Gedichtes, schwächer in dem Vortrage desselben ohne Musik, und am schwächsten im Vortrage von Prosa möglich und zu erreichen ist, dass er aber bei richtiger Deklamation noch immer zu erkennen sein muss. Neugierig wäre ich wohl zu hören, was der Professor Boekh zu dieser Ansicht sagen würde, voraus wenn er zugleich nachlesen wollte, was Aristides Quintilianus über Prosodie und Deklamation sagt.

## 3. Beurtheilungen.

### Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Von L. Rellstab.)

(Fortsetzung.)

So sehen wir also, dass alle im lyrischen Gedicht wesentliche Schönheiten und Wirkungen im dramatischen zu accessorischen werden. Vielleicht ist dem Dichter selbst dies nicht ganz unbekannt geblieben, denn es scheint uns, als habe er nicht geringe Hoffnungen für das Werk eben auf manche jener Umstände gebaut, namentlich auf den Effekt der Entzauberung der Rose. Das möchte hingehen, wenn er selbst nur mehr Eignes geleistet hätte. Wir haben gesehen, dass das was im Gedicht von Wirkung war, was dessen Hauptschönheiten bildete, im Drama zu Nebendingen herabsinkt. Wollte uns also der dramatische Dichter fesseln, so musste er durch andre Erfindungen die Schönheiten des lyrischen Dichters die er uns raubt ersetzen. Aber worin bestehen diese? In der That kaum in etwas mehr, als darin dass er den Gang der Erzählung dialogisirt hat. Wir müssen hier die Scenenfolge des Drama's skizziren. Alpino, ein junger Sänger liebt Maja die mit ihrer vermeintlichen Mutter Janthe ein schönes Thal Indiens bewohnt. Es ist Maja's Geburtstag, die Hirten der Gegend feiern ihn indem sie die Umgebung der Hütte, in welcher Janthe mit ihrer Tochter wohnt, mit Blumen schmücken; dass Alpino dabei nicht fehlt, ist natürlich. Maja tritt heraus, erfreut sich der Gaben, und namentlich der Alpino's welcher sich jetzt nähert. Ein Duett zwischen beiden, bei welchem der Chor gegenwärtig ist (wir wünschten ihn entfernt) lässt ihre gegenseitige Liebe noch nicht zum Ausbruch kommen, deutet sie aber zweifellos an. Hierauf gehen alle ab. Janthe tritt auf und erzählt in einem Monolog ihre Geschichte. Sie ist eine Fee, aber von der Königin der Feen verstossen, weil sie einen irdischen Ritter geliebt, sich mit ihm vermählt hat; ein dieser Ehe entsprossener Knabe wurde ihr nebst dem Gemahl entrissen. Jetzt folgt eine Arie in der sie die schreckliche Scene jene Zeit schildert. Maja tritt wieder auf, Janthe entdeckt ihr, dass sie nicht ihre Mutter sei, sondern sie von einem Königsthron in die niedre Hütte gebracht habe, sie aber nunmehr dem Volke zurückgeben wolle. Dies hört der hinzugetretene Alpino, dem dadurch die Hoffnung auf sein Glück verschwindet. Aus den jetzt angeregten Empfindungen wird ein Terzett gebildet.

Hier wollen wir einen Augenblick anhalten. Gewiss wird der denkende Leser gleich mit uns bemerken, dass es dieser Exposition an lebendiger Entwickelung durch Handlung fehlt. Die einzelnen Scenen folgen aufeinander ohne ineinander einzugreifen. Der Monolog Janthes erscheint uns eigentlich nur als ein Nothbehelf, um den Zuschauer mit Dingen bekannt zu machen, die er freilich wissen muss, aber nicht auf diese Art erfahren darf. Wäre es nicht

(ohne dies hier als Norm zu geben) z. B. schon lebendiger, wenn Alpino in der Introduktion seiner Geliebten eine bedeutendere Veranlassung gäbe ihm Liebe zu gestehen, als dass er ihr ein Paar Tauben schenkt? Wie wenn er sie etwa von einer drohenden Gefahr befreite, Dankbarkeit ihrer Empfindung Worte gäbe, das Entzücken des jungen Paares aber durch die einschreitende Janthe, die jetzt eine Veranlassung hätte den Liebenden (nicht den Zuschauern) ihre Geschichte zu enthüllen, plötzlich furchtbar gestört würde? Wenn aber vollends die gefährliche Lage, aus der Alpino seine Geliebte retten soll, in Verbindung mit dem Fortgange des Stücks stände, (was leicht sein kann, da z. B. Nador den Versuch machen konnte, sie zu entführen) so würde dadurch allerdings Leben und dramatische Kraft in die Handlung gebracht worden sein, deren sie jetzt entbehrt.

Verfolgen wir den Gang des Gedichtes weiter: Zwei indische Färsten, Nador und Ikanor, glühen mit sinnlicher Wuth, denn anders kann man ihre Liebe wohl nicht nennen, für die als schöne Hirtin bekannte Maja. Diese widerliche Leidenschaft erzeugt zwei an sich schon widerliche Karaktere, die aus dem unglücklichen tausendmal wiederholten Irrthum entsprungen sind, die Musik bedürfe, um Abwechselung in die Stücke bringen zu können, jedesmal eines absoluten Bösewichts (hier gar zwei, die sich einander so gleich sehen wie Zwillinge) der als greller Schatten noch die Lichtgestalt des Helden oder der Heldin füllen muss. Eine Mannigfaltigkeit der Karaktere bedarf die Musik allerdings, aber es bekundet die schwache Kraft des Dichters, wenn er diese nur durch die abstechendsten Farben, deren Zusammenstellung nur dem rohesten Geschmak behagt, nicht durch eine übergehende Verschmelzung harmonischer Töne zu erreichen versteht.

Ikanor ist einer der Bösewichte, die wir hier schon im Allgemeinen verurtheilt haben. Er tritt unmittelbar nach dem oben erwähnten Terzett auf; ein Sklave erzählt ihm in wenig Worten, dass der Sänger und Nador, ebenfalls ein indischer Fürst, nach Maja's Besitz streben, letzterer sogar auf dieselbe Art wie Ikanor, indem er sich ebenfalls in eine niedre, verstellende Tracht geworfen hat. Gegen diese Wendung kann man nichts haben; allein desto mehr gegen die nächsten Aeusserungen Ikanors. Bei dem Namen Nador, an dem sich für uns noch gar kein Interesse, kaum eine Vorstellung knüpft, geräth er in eine so entsetzliche unmenschliche Wuth, dass wir, um sie nur einigermaassen begreifen zu können, die stärksten Veranlassungen dazu auf der Bühne erlebt haben müssten. So aber kommt sie uns vollkommen leer und nichtig vor, wir können durchaus nichts mitempfinden, und es erscheint daher eher komisch einen Mann so ganz unbändig umherrasen zu sehen, als dass es den mindesten tragischen oder schauerlichen Eindruck machen sollte. Es tritt also das horazische:

Quae mihi sic ostendis incredulus odi

ein. Ueberdies aber könnte diese Art den Zorn zu äussern, auch wenn die Leidenschaft selbst motivirt wäre, dennoch nur Widerwillen erregen. Denn es geht daraus auch nicht ein einziger Karakterzug hervor, der uns mit dem bösen Prinzip künstlerisch versöhnen könnte. Wir dulden wohl im Leben wie auf der Bühne einen leidenschaftlichen Mann, der nach verbotenem Ziel strebt, wenn er Muth, Kraft, stolze Gesinnung und eine gewisse Schärfe des Geistes entwickelt; aber er wird uns, und mit Recht, völlig zuwider, wenn wir nur ein thierisches Wüthen, eine mörderische Grausamkeit, eine Abscheu erregende Wollüstigkeit in ihm gewahren können. Ob dies hier der Fall sei, mögen folgende Verse der Arie, womit sich Ikanor einführt, entscheiden:

Welche Freude, welch Entzücken,
Ueber meinen Feinden stehn
Schauen, wie in Todesweh'n
Sie sich krümmen (!!)
Sterben wollen und nicht können,
Und dann endlich
Von des Siegers Blick durchbohrt,
Heulend, fluchend untergeh'n.
Welche Freude, welch Entzücken!!

Jam datis! Wie konnte sich der Dichter so verirren! Ueberdies wirkt es nicht erfreulich, zu sehen, wie leicht sichs der Dichter hier gemacht hat. Offenbar fängt er mit dem trochäi-

schen Maass an, um es in gereimten Versen durchzuführen; das fällt ihm aber schon bei der vierten Zeile schwer. Der Reim kommt nicht von selbst; je nun so lässt man ihn weg, wer frägt darnach! Das Maass will sich auch nicht recht mit den Worten vereinen; immerhin, wer darf mir vorschreiben! So bleiben denn natürlich nur nach Art des Verses gedruckte bombastische Worte, in willkührlichen unnothwendigen Rhythmus geordnet, in beliebigen Reimen (hier sind es in 8 Zeilen 3 auf denselben Laut) übrig. —

(Fortsetzung folgt.)

## 4. Berichte.

Berlin, den 23. Januar 1828.

In der heutigen Möserschen Versammlung, zu der sich die gebildeten Kunstfreunde wieder zahlreich eingefunden hatten, wurde Mozarts Es-dur-Symphonie sehr brav ausgeführt und verfehlte nicht den allgemeinsten und erwünschtesten Eindruck.

Zum Schluss gab man eine vom Kammermusikus Herrn Böhmer komponirte Ouvertüre, die von Talent und Uebung zeugt. Sehr verdienstlich und dankenswerth ist es von Herrn Musikdirektor Möser, dass er jüngern Tonsetzern Gelegenheit giebt, ihre Kompositionen zu hören und dem Publikum bekannt zu machen.

Zwischen beiden Kompositionen spielte der junge Wörlitzer Hummels Es-moll-Trio. Talent und erfolgreiche Uebung war auch diesmal nicht zu verkennen, obwohl tiefere Empfindung und künstlerische Glut sich noch sehr vermissen lassen. Möge nur die Leitung des Knaben sich einem edlern Zielpunkte zuwenden, als dem heutigen Beifall der verführten Menge; möge der Untergang der Konzerte, in denen sich die verderbliche Richtung auf Künstelei und Technik statt auf Geist und Kunst zumeist breit gemacht, die Erzieher des jungen Wörlitzer und alle Leiter talentvoller Knaben warnen und belehren! Zunächst für sie theilen wir den Ausspruch des geistvollen Seidel *) hier mit.

„Werfen wir nunmehr einen prüfenden Blick auf die herkömmlichen Leistungen der heutigen Instrumentalmusik, so erscheint sie in der That meistens als ein Gemisch der bisher angegebenen nichts bedeutenden Kompositionsweisen; nur hier und da gewahrt man Spuren von tieferer Seelenmusik, *) Anklänge von ächter Tondichtung. Deshalb aber sinkt auch der Gefallen an den statt derselben aufgetischten Afterkünsten täglich mehr, und die dabei Betheiligten schreien laut über die frostige Geringschätzung ihrer Leistungen. Nicht Mangel aber ist es an Kunstgefühl, sondern wachsender Schönheitssinn, Resultat einer steigenden Bildung, wenn es leerer stets und leerer wird in den Konzerten der Virtuosen. Die gerühmtesten derselben werden während der letzten Jahre auf ihren Reisen diese Erfahrung zur Genüge gemacht haben, **) und die kommende Zeit wird dieselbe noch merklicher bestätigen. Ihre donnernden Symphonien, ihre prunkenden Solo's wirken nichts; vergebens trillert die Fingerfertigkeit, tönen beiher Bärentanz, Dudelsack und anderer Spass; das freundlichst zurechtgelegte Gesicht mit der erlogenen Bescheidenheit darauf imponirt nicht mehr: öde und leer sind die weiten Säle, und sie werden es bleiben, so lange die Komposition voll lebendigsten Ausdrucks sich nicht darstellt als wahrhafte Tondichtung; so lange der ausübende Künstler nicht dabei erscheint als ein eigentlicher Deklamator, dessen Seelenaccente die Poesie des Herzens wiedergeben mit der vollsten Gewalt ihres möglichen Eindrucks. Sollten demnach auch unsere früherhin schon gegebenen Andeutungen über das tief Karakteristische in der Natur der Rhythmen und der Töne ganz unberücksichtigt geblieben sein, so werden doch vielleicht jene unangenehmen Erfahrungen von der geringen Wirkung der gewöhnlichen artistischen Leistungen manchen Musiker näher anreizen zu einiger Beachtung der nachfolgenden Untersuchungen.“ —

Marx.

## 5. Allerlei.

### Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension „über L. Sphors Berggeist von A. Wendt“ im September- und Oktober-Heft 1827 der Zeitung.

(Von G. O. N—rg. in H—e.)

(Schluss.)

So gern wir der Ansicht des Herrn Prof. W. beitreten möchten, so können wir doch nicht umhin zu erklären, dass wir auch jetzt noch den Grund, warum die Oper auf der Bühne nicht allgemeines Interesse erweckt, bei weitem

*) Aus dem so eben erschienenen zweiten Theil seines Charinoomos (Vergl. d. Ztg. dritten Jahrgang) über den baldmöglichst berichtet werden soll.

M.

*) Vergl. Th. I. S. 31. 40.

**) Einheimische Musiker füllen noch allenfalls ihre Konzerte, indem sie die Einlasskarten dazu umhersenden in Form andringlicher Bittbriefe. Hätten solche Geiger und Pfeffer eine Ahnung von dem nüchternen Seelenzustande ihrer herbeigezerrten Hö-

mehr im Sujet, bei weitem weniger im Komponisten suchen; und wenn Prof. W. Seite 335 und 336 besonders noch folgende Gründe anführt, warum die Oper das Publikum nicht auf die Dauer ergriffen haben mag, nämlich die häufigen Dehnungen durch Vorschläge, und die oft wiederkehrenden Begleitungsfiguren in dieser Oper: so ist doch immer nicht einzusehen — warum gerade der Berggeist dieser Mängel halber nicht allgemein gefalle, da sich diese Dehnungen durch Vorschläge, diese wiederkehrenden Begleitungsfiguren in Spohrs andern Werken, ebenfalls, und verhältnissmässig eben so oft finden? warum wird denn sein Faust, Zemire, Jessonda immermehr anerkannt? — Wem mit Beispielen gedient ist, dem wollen wir welche anführen: was jene Dehnungen durch Vorschläge anbetrifft, so vergleiche man nur das erste beste Gesangstück von Spohr, und man wird sicherlich dergleichen Vorschläge, (eine Lieblingsmanier des Komponisten) finden. — In Bezug auf jene oft wiederkehrenden Begleitungsfiguren vergleiche man, da Jessonda bekannt genug ist, z. B. von dieser Figur: (aber genau)

Faust. (Klavierauszug von Pixis.) Seite 21. 22. 23. 24. 25. 40. 41. 42. 56. 57. 58. 68. 72. 84. Akt II. S. 27. 38. 39. u. s. w.

Zemire und Azor. (Klavierauszug von Schwenke.) S. 42. 47. 52. 53. 54. 59. 60. 62. 63. 72. 75. 76. 102. 103. 104. 106. 111. 124. 128. 135. 136. 140. u. s. w.

oder

und ganz ähnliche z. B. oder :

Faust. S. 37. 38. 46. 49. 50. 60. 69. 71. 73. 74. 75. 78. 79. Akt II. S. 30. 45. 46. 87. 92. 93. 94. 95. 97. 98. u. s. w.

Zemire und Azor. S. 11. 13. 14. 18. 55. 70. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 86. 101. 124. 131. u. s. w.

---

rer, die sich für Kunstfreunde halten, oder doch dafür angesesehen sein wollen; könnten sie plötzlich die grausig stille Langeweile auf den Gesichtern lesen, die sich aus eitler Schaam verbirgt in laue Beifallsbezeugung: das künstlich gemisshandelte Instrument entsänke fürwahr ihrer starrenden Hand.

D. V.

oder solche Bassfiguren

oder: oder:

und ähnliche.

Faust. S. 21. 23. 39. 40. 41. 42. 44. 45. 47. 57. 59. 65. 67. 68. 77. 78. Akt II. S. 3. 18. 27. 28 — 33. 47. 57. 62. 81. 88. u. s. w.

Zemire und Azor. S. 6. 11. 15. 17. 18. 34. 46. 57. 58. 59. 60. 61. 73. 80. 101. 105. 108. 128. 129. 135. 136. 139. 140. u. s. w.

S. 336. der Rezension wird von der Ouvertüre gesagt, sie stehe in jeder Rücksicht tief unter der der Jessonda; ob mit vollem Rechte mag Herr Prof. W. verantworten. — S. 337. heisst es: „der Geliebte kommt," die Jungfrauen gehen ab; statt aber sich still zu empfehlen, singen sie:

„Lasst uns still von hinnen gehn!
Wenn sich Herzen wiederfinden,
Die ein Missgeschick getrennt,
Stört nur Andrer Gegenwart."

„Diese prosaische Reflexion (fährt Herr Pr. W. fort) nimmt sich, der vorigen Tanzmelodie untergelegt gar kurios aus." Da möchte denn doch mancher nicht beistimmen; sonst möchte es sich auch „gar kurios" ausnehmen, wenn Mozart im Don Juan so ganz heterogene Dinge zur Menuett, oder L. Spohr im Faust zur Polonoise singen lässt. — Darüber wollen wir aber nicht rechten, wohl aber darüber, was in der Rezension über das Duett zwischen Oskar und Alma gesagt ist S. 337. „Ich wiederhole im Ganzen, dass ich es für ein kaltes Produkt halte, das auch der sorgfältigste Vortrag nicht erwärmen kann. (!!) Es hat nicht einen einzigen neuen Gedanken, (!) dagegen viele gewöhnliche Musikphrasen." — Wir trauten unsern Augen nicht, als wir dies und einiges Folgende lasen; — dass Prof. W. das Duett für ein kaltes Produkt hält, ist eine subjektive Ansicht; darüber kein Wort — dass er aber behauptet, es könne auch der sorgfältigste Vortrag dieses Produkt nicht erwärmen, — das müssen wir, gelinde ausgedrückt, für eine etwas keck hingestellte Behauptung erklären, die gar nicht begründet werden kann, denn wie will Pr. W. die Unmöglichkeit erweisen?! — eben so hart ist es zu sagen: „es hat nicht einen einzigen neuen Gedanken u. s. w." — Wir haben das Duett von guten Opernsängern, aber auch von Dilettanten gehört, können jedoch die Ansicht des Herrn Pr. W. nicht theilen, so gern wir auch wollten, und wir versichern ihm, dass auch dieses Duett recht innige Freunde hat; —

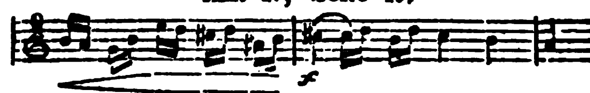
er sagt aber ferner über dieses Duett, das ihm nun einmal ein Stein des Anstosses geworden: „In dem leichtgehaltenen Schlusse des Stücks sind bei der einmal angenommenen Bewegung (♩ = 100) die Worte von den Sängern schwer herauszubringen; besonders vom Tenor:

Akt 1., Seite 49.:




Allein wir haben das Duett und auch diese Stelle selbst von Dilettanten mit grosser Leichtigkeit singen hören; folglich müssen es doch Opernsänger, die Künstler sein sollen, bei weitem eher mit Leichtigkeit herausbringen. — Endlich wirft Pr. W. die Frage auf: (S. 338 oben) „warum übrigens diese Worte piano gesungen werden sollen, kann ich nicht einsehen." — Obige Stelle, soll ja aber gar nicht piano gesungen werden, sondern so;

Akt 1., Seite 49.



und nun bis zu Ende immer mehr crescendo. Allerdings kommen diese Worte, jedoch mit andern Noten, auch piano vor, doch immer mit jener Steigerung des Gefühls. (cf. S. 46. oben.)

S. 348. der Rezension ist wieder eine kleine Eilfertigkeit; es ist nämlich eine Stelle im $\frac{3}{4}$ Takt abgedruckt, welche doch im $\frac{6}{8}$ Takt geschrieben sein muss; für einen Druckfehler können wir dies nicht halten, da 4 Takte hindurch derselbe Druckfehler gemacht sein müsste, und der Setzer doch in 4 Takten nicht 19 Punkte übersehen wird! —

S. 348. „Wir müssen bemerken, dass es für die theatralische Wirkung allerdings nicht günstig ist, in einem Zeitmaasse so lange zu verweilen, wie es hier der Komponist gethan, nämlich 132 (?) Takte lang (im Klavierauszuge S. 11 — 19), denn obgleich die Bewegung in der Mitte ein wenig schneller wird; ....." — wie? — ein wenig? — wir glauben es sei ein bedeutender Unterschied in der Bewegung, denn zuerst ist
♩. = 92 und dann ♩. = 126, oder reduzirt auf
Pendellängen: ♩. = 92 = 16 Rhl. Zoll
und ♩. = 126 = 8½ — —

S. 349. „Bei einem dieser Uebergänge Seite 24, Takt 17 des Klavierauszugs muss es im letzten Achtel des Basses dis heissen" — doch da ist kein Achtel zu sehen; hierbei wollen wir noch einige Druckfehler erwähnen, welche Pr. W. übersehen hat, so z. B. in dem von ihm so hart getadelten Duett Akt 1. S. 49. Takt 7 müssen die beiden tiefen Noten der zwei letzten Achtel e statt cis heissen. — Akt 2. Seite 44. Takt 17 muss vor das letzte Achtel im Basse ein ♮ —

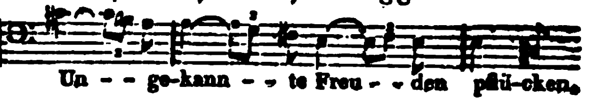
Beim Finale des zweiten Akts, der im Chore pp schliesst, frägt Prof. W. S. 350.: „Warum wollte der Tonsetzer hier wieder besänftigen?" — Das will er ja, nach unserer Ansicht nicht, sondern es soll durch das decrescendo in den Chören der Elementargeister, das allmählige Entfernen, Verschwinden derselben angedeutet werden; dass aber Spohr hier eine vorhergebrauchte Melodie wiederholt, wollen wir nicht in Schutz nehmen.

S. 357. „Ich glaube nicht, dass die Worte, welche der Ausdruck eines ungeduldigen Entzückens sind, in den Dehnungen der Melodie gelungen ausgedrückt sind:

Un-ge-kann-te Freuden pflü-cken.

Doch ist (fährt Pr. W. fort) dies die einzige Stelle, welche mir in diesem Stücke ungenügend erscheint." — Wer heisst denn aber Dehnungen machen? — wer hat denn ein Triole zu den kurzen Sylben „ge — te — den" gesetzt? — Die Stelle soll ja so gesungen werden:

(Akt 3., S. 36.) Berggeist.




und da können wir durchaus nichts Gedehntes finden! S. 358 am Ende der Rezension folgt abermals eine Eilfertigkeit, es heisst: „Der vollständige Klavierauszug dieser Oper (Leipzig Bureau de musique von Peters 63 Seiten Querfolio)" — wie? 63 Seiten? und die sollen 6 Rthlr. 12 Gr. kosten? — allerdings steht auf der letzten Seite des Klavierauszugs die Zahl 63, aber vor diesen 63 Seiten befinden sich ja noch 51 und 81 Seiten!! —
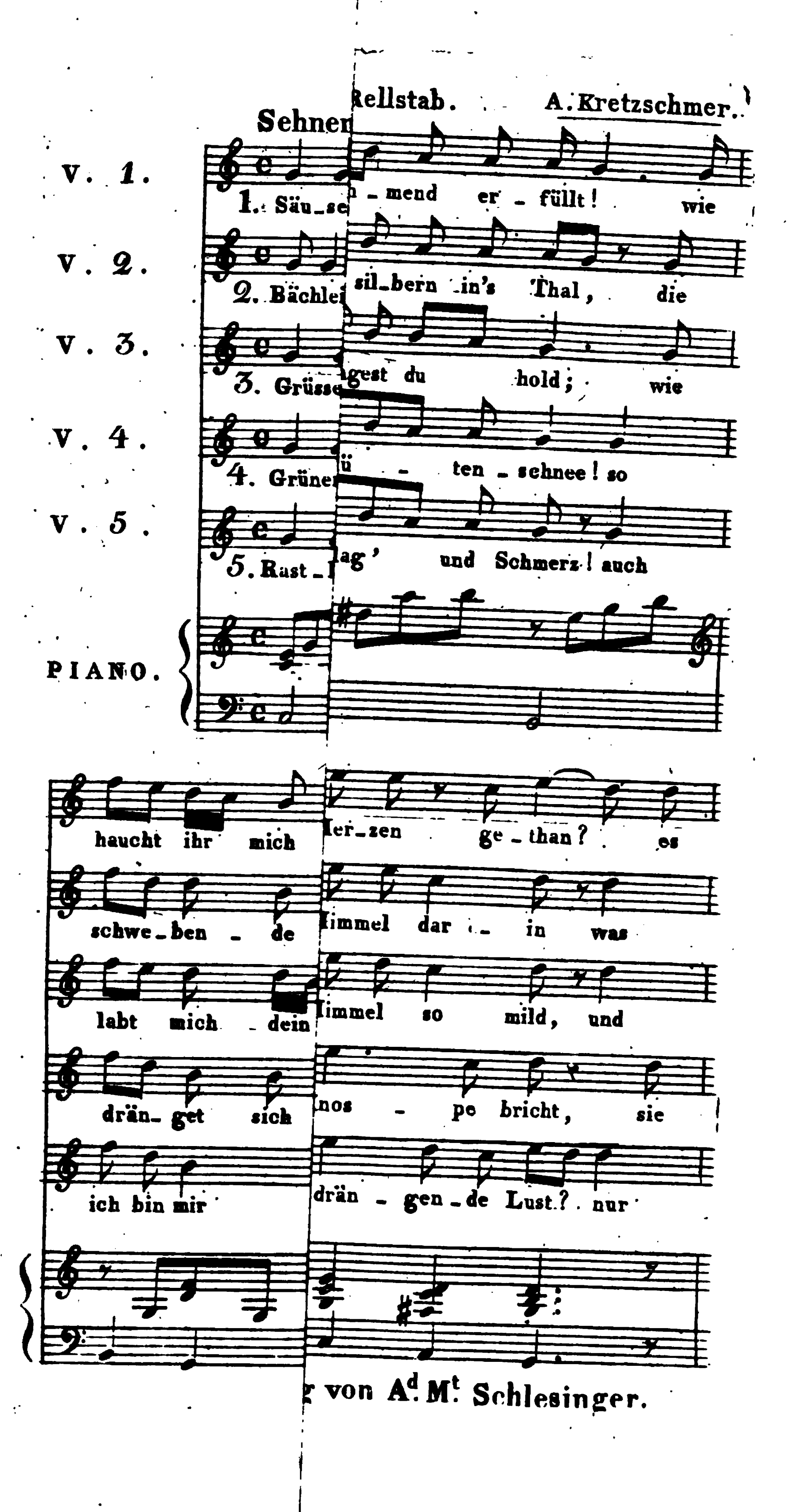
Akt 1 hat 81 Seiten
- - 2 - - 51 - - -
- - 3 - - 63 - - -
also 195 Seiten!! —

Wir schliessen unsere „nachträglichen Bemerkungen" mit der Bitte: neben dem Mangelhaften, was wir in der Rezension des verehrten Herrn Pr. W. dargethan zu haben glauben, doch ja nicht das Treffliche derselben zu übersehen, und empfehlen die herrliche Tonschöpfung, wie die Rezension darüber, allen Kunstfreunden angelegentlich, — doch —
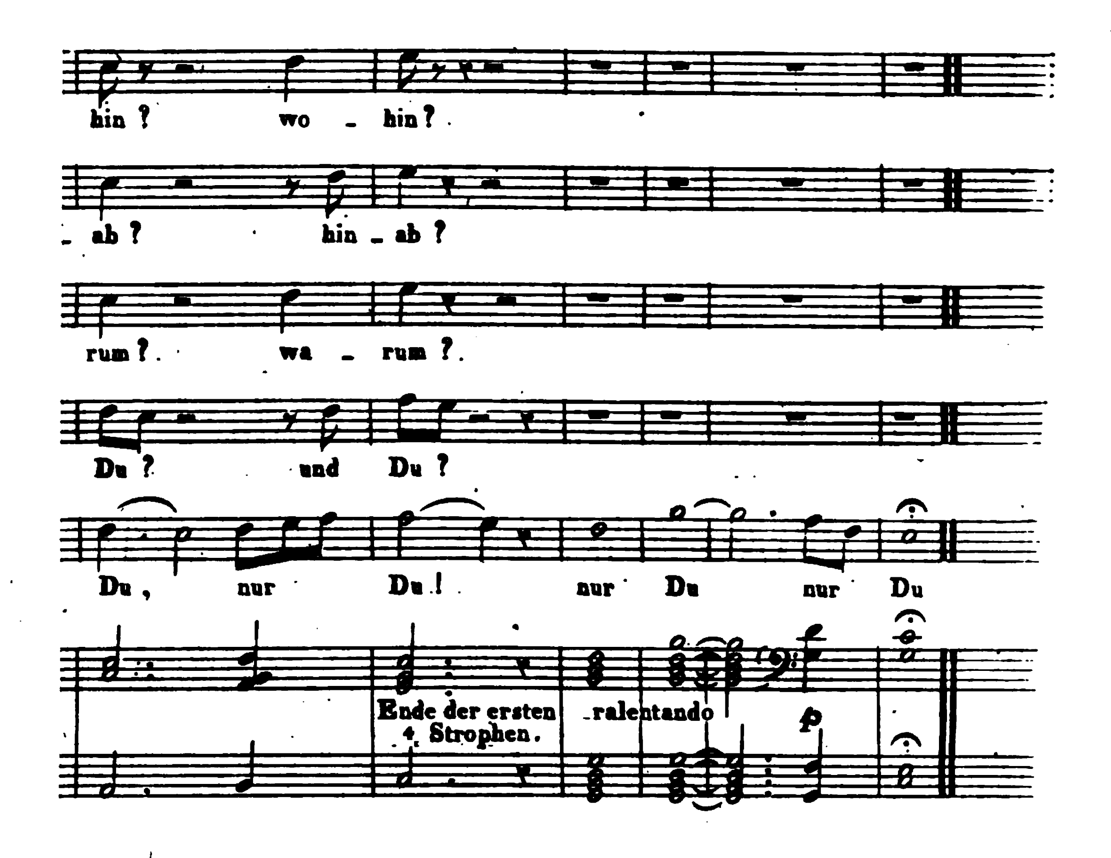
„Prüfet Alles, und das Beste behaltet."

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
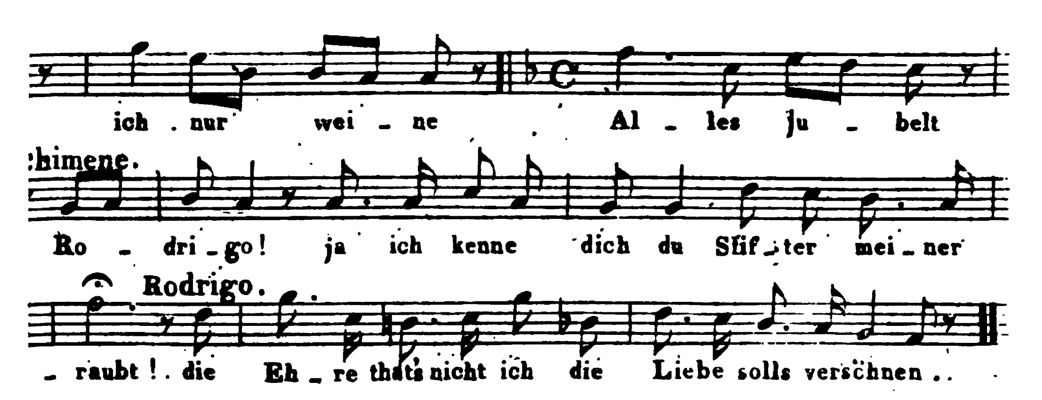
Hierzu eine Musikbeilage.



Sehnen
Rellstab.
A. Kretzschmer.
V. 1.
1. Säu_se h_mend er_füllt! wie
V. 2.
2. Bächlei sil_bern in's Thal, die
V. 3.
3. Grüsse gest du hold; wie
V. 4.
4. Grüner ü - ten_schnee! so
V. 5.
5. Rast_l ag' und Schmerz! auch
PIANO.
haucht ihr mich Her_zen ge_than? es
schwe_ben_de Himmel dar_in was
labt mich dein Himmel so mild, und
drän_get sich nos - pe bricht, sie
ich bin mir drän_gen_de Lust? nur
g von Ad. Mt. Schlesinger.


hin? wo - hin?
- ab? hin - ab?
rum? wa - rum?
Du? und Du?
Du, nur Du! nur Du nur Du
Ende der ersten 4. Strophen.
ralentando
p


II.


ich nur wei - ne Al - les ju - belt
Chimene.
Ro - dri - go! ja ich kenne dich du Stif - ter mei - ner
Rodrigo.
- raubt! die Eh - re thats nicht ich die Liebe solls versöhnen..

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 6. Februar — Nro. 6. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber die Aussprache im Gesange, mit besonderer Bezugnahme auf „die Kunst des Gesanges" von A. B. Marx.

(Vom Musikdirekter C. Löwe.)

(Der nachstehende Aufsatz ist die erste Erfüllung meiner in der Vorrede zu dem genannten Werk ausgesprochenen Bitte an alle Musiker und Gesangkenner, ihre Bemühungen mit den meinigen zum Vortheil der wichtigen Sache zu vereinen und die Zeitung mit dem niedergelegten Schatz ihrer besondern Erfahrungen zu bereichern. Der Aufsatz ist mir schon zum vorigen Jahrgange zugesendet worden; ich habe aber mit Genehmigung des Herrn Verfassers seine Bekanntmachung zurückgehalten, bis das Werk öffentlich besprochen und verbreitet ist — und darf nun alles auslassen, was die allgemeine gütige Meinung des Herrn Einsenders über dasselbe betrifft. Mögen doch viele andre, und bald, sich dem geschätzten Herrn Einsender anschliessen!
Marx.)

— — Zu der vierten Abtheilung des zweiten Buchs, zu der Sprachlehre, bemerken Sie mit Recht, dass die Artikulation (die Art und Weise die Laute auszusprechen) ein Theil der Sprachlehre und ein in Deutschland sehr vernachlässigter Theil des Gesanges sei. Wie wahr dieses ist, kann man täglich auch bei übrigens mit Recht gefeierten Sängern wahrnehmen. Der unbefangene Hörer wird oft auf das unangenehmste durch üble, völlig schon stereotyp gewordene Angewohnheiten der Sänger in seiner Empfindung gestört. Da Sie nun selbst diese Mängel andeuten, hätten Sie nicht vielleicht wohl gethan, im zweiten Abschnitte: „Regeln für die Sprache im Gesange" auf die auffallendsten Fehler, in welche die Sänger verfallen, aufmerksam zu machen? Ehe ich es versuche, zu diesem, wie mich dünkt, zu kurz abgefertigten und doch der Belehrung so nothwendigen Abschnitt einiges hinzuzufügen, will ich den Lesern dieses erst noch von dem ersten Abschnitte dieser Abtheilung eine kurze Uebersicht geben.

Dieser erste Abschnitt handelt auf eine neue Art gleichsam erst das Terrain ab, auf welchem die Bildung der Sprach-Elemente (der Vokale und Konsonanten), wenn ich mich so ausdrücken kann — vor sich geht, als da sind: die obere Decke des Mundes (unbeweglicher Theil des Kopfes) die untere Decke des Mundes (beweglicher Theil des Kopfes, Kinnlade, Kehlhäute, Zunge, Zähne u. s. w.) — Alles dieses ist genügend, neu und merkenswerth. Eben so kann der Sänger aus der Lehre „von der Bildung der Vokale und Konsonanten," falls er es nicht von Natur schon könnte, gleichsam gezwungen werden, die Vokale und Konsonanten rein auszusprechen. In jedem Falle wird Jeder, der sich mit dieser Methode, die Vokale und Konsonanten zu lernen, beschäftigt, schon durch diese Beschäftigung an und für sich zu einer deutlichen Aussprache hingewiesen.

§. 638 heisst es: „Der Laut R entsteht, wenn beim Ausströmen des Hauchs die Zunge eine schnelle zitternde Bewegung macht."

Hier mache ich noch folgende ergänzende Bemerkungen:

Man hat im gewöhnlichen Leben zwei Arten, das R auszusprechen, welche beide so ziemlich auf Ihre Definition anwendbar sind, und von denen Sie die eine gewiss nicht billigen

werden. Sie haben im Sinn, dass die Zungenspitze in eine schnell zitternde Bewegung gesetzt werden muss, um das runde, schöne, rollende R, vermöge des ausströmenden Hauchs, hervorzubringen. Ein grosser Theil der Menschen versteht aber nicht, diesen Konsonanten auszusprechen, sondern sucht ihn durch ein knarrendes Geräusch im Gaumen zu ergänzen, bei welchem der hintere Theil der Zunge an den Gaumen gedrückt, und durch die ausströmende Luft in eine kakophonische Vibration versetzt, während die Zungenspitze an die Unterzähne ruhig angelegt wird. Das Uebellauten dieses R-Surrogates wird noch dadurch vermehrt, dass die affizirten Speicheldrüsen Speichel absetzen, und mit dem durchströmenden Hauche eine Art (wie soll ich sagen?) von Gequakker erzeugen, welches einem kochenden Brei vergleichbar ist. Man nennt diesen Pseudo-Konsonanten im gemeinen Leben „das Schnarren" welches Jeder hervorbringen kann, und unter denen, die das R rein aussprechen können, nicht selten ein Gegenstand des Spottes ist. Man hört es auch wohl hier und da „das nasse R" nennen, (aus dem oben angeführten) und das gesunde, rollende der Zungenspitze, „das trockne." Der Ursprung jenes Gaumen-R scheint mir in Frankreich seinen Sitz zu haben; denn alte Leute versichern, dass man vor der Einwanderung der französischen Kolonisten dieses Schnarren in Deutschland nicht gehört habe; und in der That schnarren auch die meisten Franzosen. Bei der französischen Invasion sollte es sogar zur Mode und zum Vornehmthun gehören, jenes Schnarren zu verlautbaren.

Es versteht sich von selbst, dass der Sänger sich befleissigen müsse, falls er mit jener üblen Angewohnheit des Schnarrens heimgesucht ist, das reine R zu erlernen, und die Gesanglehrer müssen durchaus auf die Uebung des rollenden R hinweisen. So wie der Italiener, als Sänger, überhaupt allen andern Nationen als Muster aufgestellt werden kann, und in der Pronunciation seiner Sprache im Gesange die höchste Deutlichkeit, Reinheit im Vokal und im Konsonanten, entfaltet, so dass der Zuhörer, (auch wenn er die italienische Sprache nicht versteht) jedes Wort fast nachschreiben kann: so ist auch allen italienischen Sängern das gesunde R eigen; sie machen sich eine Freude daraus, dieses beim Gesange recht rollen zu lassen, und ich habe noch keinen schnarren gehört.

Der Gesanglehrer hat aber oft mit den Anfängern grosse Mühe, das Schnarren zu verdrängen, und die Zöglinge versichern nicht selten die gänzliche Unmöglichkeit, das R mit der Zungenspitze zu pronunciren. Ich habe mich dabei mit Erfolg folgenden Mittels bedient:

Dem R ist bei der Zungenbildung unläugbar das D am nächsten, und das D kann jeder sprechen. Man fängt nun im Anfang an, das D für das R zu gebrauchen, und zwar bei Wörtern, in welchen das R unmittelbar nach einem andern Konsonanten folgt, (welcher letztere etwa ein Gaumenbuchstabe sein muss). Z. B.: krank. Sprich erst: kedank, kedank, kedank, kdank. Nun wird das D zu immer lebhafterer Aussprache angehalten, die Zungenspitze noch ein klein wenig nach den Unterzähnen hingewiesen, und im Kurzen gestaltet sich das reine R bei ähnlichen Worten immer deutlicher. Z. B.: Kraut, Kraft, Gruft, Grab, frei, froh, Pracht, Prise, Zrini, welches letztere schon schwer ist. Ist das R nun mit dem vorangehenden Konsonanten begründet, und fängt schon an, etwas zu rollen, so weiss der Zögling schon, wie die Zunge beim R gehalten werden muss, um auch nun endlich den freien Eintritt dieses Buchstaben zu üben, in Worten wie: recht, ringen, Rahmen, Robert u. s. w.

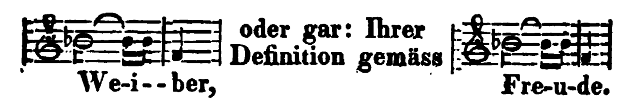
Unter den Regeln, die Sie im zweiten Abschnitte geben, möchte ich für §. 644 noch folgendes bemerken:

Sie sagen §. 644 „Diphthongen, welche der Stimme einen zweideutigen Klang geben, z. B. ei, au, werden in die einzelnen Vokale aufgelöset, aus denen sie bestehen."

Mich dünkt dies ist, wenn nicht unrichtig, doch unzureichend gesagt. Bei dem Diphthong au haben Sie recht, und haben auch das Beispiel richtig gewählt:



Wie aber, wenn man den Diphthong ei, den Sie oben mit aufstellen, eben so unterlegen wollte?




Obschon ich eine gedrungene Kürze bei jedem Schriftsteller für eine wesentliche Schönheit halte: so haben Sie doch in diesem, beinahe allerwichtigsten Abschnitte für den Sänger nicht allein Unzureichendes, sondern überhaupt zu wenig gegeben. Sie haben in Ihrer Klassifikation nicht einmal der Solmisation erwähnt, wodurch die Italiener ausschliesslich ihre ausgezeichnete Aussprache gewinnen, und worauf die Hillersche Methode gleichfalls eifrig hinarbeitete, und eine Mara bildete. — Es sei mir daher erlaubt, einen Versuch aufzustellen, wie dieser wichtige Abschnitt genügender und umfassender den Sängern vorgeführt werden könnte.

Der Sänger hat die Verpflichtung, auf die möglichst deutliche Aussprache beim Gesange hinzuarbeiten. Die Grundlage der Deutlichkeit beim Singen ist aber eine reine Vokalisation. Um diese zu begründen, bedarf es verschiedenerlei Vorübungen. Eine der zweckmässigsten ist die italienische Solmisation, d. i. die Art und Weise, wie die südlichen Völker Europa's ihre Töne benennen.

Unser:

c d e f g a h c

heisst bei ihnen:

ut re mi fa sol la si ut. *)

(Schluss folgt.)

*) Der Ursprung dieser Silben wird dem in der Geschichte der Tonkunst so berühmten Mönch Guido von Arezzo (im 11. Jahrhundert) zugeschrieben, der, ausser der Feststellung der Hexachord-Lehre (Skala aus 6 Tönen bestehend), auch seinen 6 Tönen jene Namen gab, durch welche er unstreitig auf die gute Aussprache der Sänger hinwirken wollte. Es existirte nämlich zu seiner Zeit ein kleiner Hymnus auf den heiligen Johannes, welcher von den Zeitgenossen des Guido als ein Mittel gegen die Heiserkeit, wie ein Recept, gebraucht wurde. Er hiess:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Johannes!

Zur Zeit der Reformation änderte man den Hymnus so ab:

Ut queant laxis resonare fibris
Mira Baptistae famuli precamur,
Solve pollutis labiis reatum
Tu Deus alme!

Auch so:

Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
Ut Relevet Miserum Fatum Solitosque Labores.

Späterhin fügte man auch das si noch hinzu:

Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
Ut re mi faciat solvere labora sibi.

(Siehe ein näheres in Forkels Geschichte der Musik, Band 2, unter dem Abschnitte Guido Aretinus.)

## 3. Beurtheilungen.

### Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Fortsetzung.)

Ikanor hat seine Arie gesungen, der Chor des Volkes, unter ihm Nador, tritt auf; Nador und Ikanor betrachten einander mit scheelen Blicken, und hierbei kommt eine Zeile vor, bei der wir vollkommen mit dem Dichter übereinstimmen. Nador sagt von Ikanor: „Wie grimmig! plump!" und spricht darin ganz die Empfindung des Zuschauers aus. Der Dichter hat sich hierdurch das Urtheil gewissermaassen selbst gesprochen, indem er fühlt, dass man seinen Ikanor nicht mit Augen der Vorliebe ansieht, gar kein anderes Urtheil über ihn fällen kann. Darf er aber nun behaupten dass ein solcher Gegenstand uns Interesse einflössen könne oder dürfe? — Indess erscheint Janthe als Fee, Maja wird zur Königin gekrönt, und der Akt schliesst mit allgemeinem Jubel. — Wir können gegen diesen Schluss nichts einwenden; wirksamer wäre er aber in jedem Fall gewesen, wenn auch Alpino, dem dieser Jubel das Herz zerreissen muss, zugegen wäre, und so hätte sich dann ein glücklicher, natürlicher Gegensatz für die Musik gefunden — doch der Dichter hat dieses tragische

Motiv, welches auch in die folgenden Akte hineingewirkt haben würde, nicht angewendet, und wir müssen uns daher mit dem gegebenen begnügen, was in so fern ganz löblich ist, als es sich natürlich an die angedeuteten Begebenheiten anknüpft, und die Handlung für den Augenblick theatralisch und musikalisch hinlänglich abschliesst. — Der zweite Akt, gelungener als der erste, nur ohne recht lebendige Fortschreitung der Handlung, beginnt natürlich und einfach mit einer Arie Alpino's, die ganz an ihrer Stelle ist. Hierauf zeigen sich Ikanor und Nador als Fürsten mit zahlreicher Begleitung; ihre Absicht Maja zu rauben und ihr Reich zu erobern, ist deutlich. Auch wird angedeutet, dass Alpino diese Absicht errathen habe. — Demnächst werden wir in Maja's neuen Pallast geführt; Alpino kommt und enthüllt (leider in einer trocknen Gesprächsscene) die Gefahren die von Nador und Ikanor zu fürchten sind, verheisst jedoch seinen Beistand durch die Hirten. Janthe entdeckt nunmehr, dass sie nur ein Mittel besitze wodurch sie die Tochter retten könne, nämlich einen Ring, der die Kraft habe, dieselbe wenn sie es wolle in eine Blume zu verwandeln, aus welcher Verwandlung jedoch nur treue Liebe sie erlösen könne. Die Art, wie Maja dieses Mittel ergreift, ihr scheuer Schmerz vor dem halben Tode der ihr in dem stummen Leben als Blume droht, eine Furcht die aber doch die Hoffnung auch Alpino's treue Liebe nicht mächtig werden lässt, ist an sich schön, und auch die Diktion wird hier zart und sinnvoll. Wie von selbst bildet sich daher auch daraus eins der besten Musikstücke; denn die Aufgabe wird dem Komponisten hier viel leichter gemacht, als an andern Stellen. Dort nämlich hat er die Empfindung die seine Musik ausdrücken soll erst zu erschaffen, da ihm der Dichter nicht vorgearbeitet hat; hier aber, wo der Dichter noch seine Schuldigkeit für ihn gehandelt, und im Zuschauer die nöthige Stimmung bereits angeregt hat, dem Musiker daher nur sein eigentlichstes Amt bleibt, die Empfindung durch seine Kunst zu erhöhen, schöner auszudrücken, hier gelingt das Werk wie von selbst. — So sehr ich aber auch geneigt bin, das Verdienst dieser Scene lobend anzuerkennen, so darf ich doch nicht verhehlen, dass sie in ihrer Form wirksamer sein könnte. Wenn beide schätzende Künstler mehr in die Tiefe gegangen wären, der Dialog rezitativisch, sich zum Duo steigernd, nachher die Musik selbsterfindend, bedeutungsvoll gehalten wäre, so müsste es eine grosse, schöne Scene geworden sein, während wir sie jetzt nur eine lobenswerthe nennen können. — Ein gleiches Verdienst hat die jetzt folgende Arie Maja's, in der sie ihre Hoffnung auf die Rettung durch Alpino bestimmt ausspricht; nur ist der Chor dabei durchaus störend. Die nächste Zwischenscene, wo Ikanor durch einen Sklaven scheinbaren Frieden mit Nador schliesst, damit beide gemeinschaftlich den Sänger verderben, (ist er ihnen denn schon ein so furchtbares Feind?) ist überflüssig und wahrscheinlich nur eingeschoben, um Nador die Gelegenheit zu einer Arie zu verschaffen. Leider ist dies ein nothwendiges Uebel. Unsre Sänger sind im Allgemeinen so, man möchte fast sagen, dumm erpicht darauf, Arien zu singen, dass sie darüber das Ganze opfern, und doch fällt grade der Glanz nur aus der Wirkung des Ganzen auf die Arie zurück. Beklagenswerth ist es doch, dass die Künstler nicht einsichtiger, die Direktionen nicht energischer sind diesen ihre unverständigen Föderungen abzuschlagen. — Jetzt folgt das Finale, welches in der Ankunft der Fürsten besteht, die zuerst friedlich erscheinen, nachher die Braut rauben und sie einander entreissen wollen; Alpino mit den angeworbenen Hirten wirft sich zur Rettung dazwischen. Maja will den Kampf hindern, das Leben des Geliebten nicht aufs Spiel setzen; sie wirft sich daher zwischen die Streitenden und erfleht von Janthe das äusserste Mittel, die Verwandlung. Diese geschieht und damit schliesst der Akt nicht ohne dramatisches Leben. Auch hier aber muss der Beurtheiler wie oben hinzufügen, dass er das Vorhergehende zwar als lobenswerth, aber nicht als eigentlich schön anerkennen kann. Welch ein reicher Stoff war hier für die erfinderische Phantasie des Dichters und des Musikers! Wie anders neu, überraschend, wunderbar konnte hier geschlossen werden! Was liessen sich hier dich-

terisch und musikalisch für ahnungsvolle Hindeutungen auf die Entzauberung geben, die doch im Gemüth jedes Zuschauers schon erwartet wird, (da man fühlt, so könne kein völliger Abschluss der Handlung erfolgen) und folglich auch durch den Dichter vorbereitet werden musste! Leider ist das unterblieben; wir dürfen daher nur lobend anmerken, wo wir gern gepriesen, bewundert hätten.

(Fortsetzung folgt.)

---

## 4. Berichte.

### Berlin. Königstädter Theater.

Die Jugendjahre Heinrichs des Fünften. Komische Konversations-Oper, nach dem Italienischen; Musik vom Ritter Morlachi, Königl. Sächsischem Hof-Kapellmeister. —

O Heinz! — —

Papier korrekt, Stich grau.

p — p.

---

### Die musikalischen Vorlesungen des Herrn Prof. Dr. Breidenstein.

Am 26. Januar schloss Herr Dr. Breidenstein, Professor und Musikdirektor an der Universität zu Bonn, den Cyklus seiner Vorlesungen über die Theorie der Musik, in dem Saale des hiesigen Singakademie-Gebäudes. Der Ankündigung gemäss sollte die Lehre der Harmonie Haupt-Gegenstand seiner Vorlesungen sein; jedoch schickte er dieser noch die allgemein einleitenden und in die Tonwissenschaft einführenden Bemerkungen und Lehren von den Mitteln der Tonkunst voraus. Gehört diess nun auch nicht wesentlich zu Vorlesungen über die Grundsätze der Harmonie, so lässt es sich doch vertheidigen, und war auch vielleicht nothwendig, da auch Dilettanten an den Vorlesungen Theil nahmen, die, wenn sie auch sonst die Musik praktisch treiben, doch nicht selten mit den Anfangsgründen der Theorie, wenn nicht ganz unbekannt, doch nicht so vertraut sind, dass sie sich über alles in der Musik Vorkommende die nöthige Rechenschaft geben können. Dadurch aber, dass Herr B. in seiner Ankündigung versicherte, dass es durchaus keiner theoretischen Vorkenntnisse bedürfe, um seine Vorlesungen mit Nutzen anhören zu können, sondern dass man dazu nur die Musik auf irgend einem Instrumente praktisch auszuüben verstehen müsse, hatte er sich eine schwierige Aufgabe gestellt; denn nun stand zu erwarten, dass mancher, der sich vielleicht auf einem Instrumente einige Fertigkeit erworben hatte, sonst aber von der Theorie keine Kenntniss besass, an diesen Vorlesungen Theil zu nehmen sich entschliessen würde, in der Hoffnung, dort mit einem Male zum Meister gemacht zu werden; und wer möchte nicht gern, wenn es anginge, ohne Mühe und Anstrengung in möglichst kurzer Zeit ein Komponist werden! Und es geschah auch wirklich so; ja es fanden sich nicht nur ausser mehrern Musikern vom Fach, Dilettanten, sondern, der Einladung gemäss, auch Damen ein.

Vor einer solchen gemischten Versammlung von Zuhörern und Zuhörerinnen konnte es nun keineswegs leicht sein, Vorträge zu halten, welche allen gleich verständlich und nützlich sein sollten, ohne zugleich für die eine oder andre Klasse derselben langweilig zu werden. Denn wollte Herr B. seine Vorträge so einrichten, dass die mit den Anfangsgründen noch nicht Vertrauten von denselben Gewinn haben sollten, so mussten diejenigen, welche schon tiefer in das Ganze der Tonkunst eingedrungen waren, es bereuen, sich zur Theilnahme an den Vorlesungen verpflichtet zu haben; wollte er hingegen, die Letztern mehr berücksichtigend, sich in seinem Vortrage kürzer fassen, da er bei ihnen die Rudimente schon als bekannt voraussetzen konnte, so mussten jene, indem sie dem Vortrage nicht so schnell folgen konnten, in Verwirrung gerathen, wie in einem Strudel rettungslos umherschwimmen und die Vorlesungen verlassen, ohne sich bewusst sein zu können, wovon eigentlich die Rede gewesen sei. Doch zum Ruhme des Herrn B. glaubt Referent versichern zu können, dass derselbe seine schwierige Aufgabe glücklich gelöst hat, und dass seine Mühe und sein sichtbares Bestreben, beide Klassen von Zuhörern in ihren Erwartungen zufrieden zu stellen, nicht fruchtlos geblieben ist. Noch mehr aber hätte geleistet werden können, wenn Herr B. nicht durch Umstände wäre genöthigt worden, die anfänglich festgesetzte Zeit von 2 Stunden für jede Vorlesung auf 1½ Stunde zu reduziren.

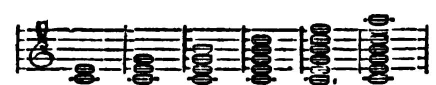
Die ganze Theorie der Musik zerlegt Herr B. in 6 Abschnitte. Der erste behandelt die Lehre von den Mitteln der Tonkunst, und zwar A., die Lehre von Klang und Ton in physikalischer, mathematischer und musikalischer Hinsicht. B., die musikalische Schrift. C., die Tonwerkzeuge, und von diesen zuerst die natürlichen oder das menschliche Stimmorgan und zweitens die künstlichen oder sogenannten musikalischen Instrumente. Die gewöhnliche Eintheilung in Blas-, Seiten- und Schlaginstrumente, oder in singende und klingende verwerfend, theilt Herr B. die Instrumente in Beziehung auf Stoff, Struktur und Behandlung derselben ein, in Bogen- oder Streichinstrumente, Flöten, Rohr-

Instrumente, Becher-Instrumente, Klavier-Instrumente, Lyren, Orgel, Schlag- und Schellen-Instrumente. Nachdem er im Allgemeinen über Bau, Beschaffenheit, Umfang, Behandlung und Eigenthümlichkeit der jetzt gebräuchlichsten Instrumente das Wesentlichste angeführt und zugleich ihre Geschichte kurz berührt hatte, ging er alsdann zur Lehre der einzelnen Instrumente selbst über, von denen er wie billig von dem Fortepiano und Flügel am ausführlichsten handelte, da diese die beliebtesten und zugleich diejenigen Instrumente sind, welche der meisten Veränderungen fähig sind, der grössten Vorsicht und des feinsten Gefühls in der Behandlung, und dadurch auch der ausführlichsten Belehrung bedürfen. In diesen Vorlesungen konnte es nun aber keineswegs Zweck sein, für die Erlernung eines jeden dieser Instrumente einen hinreichenden Unterricht zu ertheilen, sondern nur eine allgemeine und gedrängte Uebersicht zu geben und die Eigenthümlichkeiten und den Karakter eines jeden Instrumentes anzuführen, und diesen Zweck hat Herr B. gewiss nicht verfehlt; im Gegentheil glaubt Referent, dass gerade diese Lehre aller einzelnen Instrumente einer nicht so grossen Ausführlichkeit bedurft hätte, wie ihr Herr B. zu geben für nöthig erachtet hat, und dass er also in dieser Hinsicht mehr gethan, als von ihm billig gefodert werden konnte. Mit gebührender Anerkennung verdient aber vorzüglich erwähnt zu werden, dass Herr B. jeder Lehre eine reiche Literatur beifügte, wodurch seine Zuhörer mit den Werken älterer Theoretiker und Tonkünstler bekannt und zugleich in den Stand gesetzt wurden, nicht allein sich über das, was ihnen vielleicht in der Vorlesung noch dunkel geblieben war, zu belehren, sondern, da er ein jedes der angeführten Werke würdigte und einer kurzen Kritik unterwarf, auch unter allen dasjenige auszuwählen, welches das beste und empfehlungswertheste über den Theil in der Musik ist, über welchen man eine ausführlichere Belehrung zu haben wünscht. Obgleich Niemand erwarten konnte, nur Neues in diesen Vorlesungen zu erfahren, so gab es doch hin und wieder manches, was Herrn B. eigenthümlich und insofern neu war. Diese Eigenthümlichkeiten aber aufzuführen, würde diesen Bericht zu sehr verlängern.

Der zweite Abschnitt enthielt die Lehre von den Bestandtheilen der Tonkunst; A. die Lehre von der Harmonie; B., von der Melodie, und C., vom Rhythmus. Hier wurden zuerst die Begriffe Harmonie, Melodie und Rhythmus entwickelt, wonach denn die Harmonie die gleichzeitige oder koordinirte Verbindung der Töne zu einem musikalisch künstlerischen Zwecke ist, die Melodie die successive oder nacheinander folgende Verbindung der Töne in Beziehung auf ihre Höhe und Tiefe, der Rhythmus die successive Verbindung der Töne in Beziehung auf den Zeitwerth und auf eine durch Zeitwerth geregelte Bewegung der Töne. Darauf wurde das Entstehen dieser drei Bestandtheile aus und nacheinander geschichtlich nachgewiesen, so dass die älteste und erste Periode die rhythmische, die zweite die rhythmisch-melodische oder schlechthin melodische, die dritte Periode die rhythmisch-melodisch-harmonische oder schlechthin harmonische ist. Recht passend und schön war die Vergleichung jener drei mit der Welt, als der Vereinigung von Raum, Zeit und Bewegung, indem die Harmonie das geregelte Nebeneinander, oder den Raum, die Melodie das absolute Nacheinander oder die Zeit, der Rhythmus das qualifizirte Nacheinander oder die Bewegung darstellt, und so wie wenn eins von diesen dreien: Raum, Zeit und Bewegung fehlte, die Welt unverbunden wäre, eben so auch die Musik, wenn ihr Melodie, Rhythmus oder Harmonie fehlte, unverbunden sein würde. Die Lehre von der Harmonie zerfiel in drei Abtheilungen, 1) in die Lehre von den Tonarten und ihrer Verwandtschaft, 2) von den Intervallen und 3) von den Akkorden. In der ersten Abtheilung, der Lehre von den Tonarten lässt Herr B. 4 Molltonleitern gelten, und zwar will er dieselben aufwärts wie abwärts durch dieselben Intervalle geführt wissen. Zwei davon kommen aber vorzüglich nur in Beziehung auf die Melodie, die andern beiden in Beziehung auf die Harmonie in Betracht. Eine weitere Ausführung dieses Gegenstandes liegt ausser dem Zweck dieses Berichts.

In der Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten sprach Herr B. bloss im Allgemeinen von Verwandtschaft, wies aber mit Recht die Eintheilung derselben in gewisse Grade als ungehörig ganz ab, da man bei dem Aufsuchen dieser Grade auf Widersprüche geräth, indem eine Tonart, welche auf einem Wege mit einer andern Tonart im zweiten Grade verwandt ist, auf einem andern Wege mit derselben Tonart erst im dritten Grade als verwandt erscheint. In der dritten Abtheilung, in der Lehre von den Akkorden steht Herr B. ganz selbstständig und sich von allen andern Theoretikern unterscheidend da, indem er auf eine ganz eigenthümliche Weise durch einen terzenweisen Bau alle Akkorde entstehen lässt, und auf diese Weise auch ein Prinzip gefunden hat, welcher zufolge sich alle möglichen in der Harmonie vorkommenden Akkorde entwickeln lassen. Dieses Prinzip ist ihm nämlich die Terz als dasjenige Intervall, welches mit dem Grundtone verbunden zuerst einen entschiedenen Wohlklang auf das Ohr und Gemüth ausübt. Demgemäss nennt er daher die Terz in Verbindung mit dem Grundton einen Akkord — den Zweiklang;

durch Hinzufügen einer neuen Terz entsteht dann der Dreiklang, und durch fortgesetztes Hinzufügen von Terzen der Vierklang, Fünf-, Sechs- und Siebenklang. Mit dem Siebenklange erscheinen alle Töne der Tonleiter erschöpft und daher die Zahl der Akkorde geschlossen.



Sehr ausführlich, in klarer Ordnung und vollständig konstruirte Herr B. sowohl die Grund- als abgeleiteten Akknrde, so dass auch derjenige, welcher noch nicht mit den verschiedenen Veränderungen und Mannigfaltigkeiten, deren die Akkorde fähig sind, bekannt war, durch diese Vorlesungen gewiss zu einer vollkommenen und vollständigen Einsicht gelangt ist. Wenn aber auch zugegeben werden muss, dass allerdings der Zweiklang nicht ein unvollständiger Dreiklang mit ausgelassener Quinte, sondern wirklich ein selbstständiger Akkord für sich ist: so kann Referent doch den Unisonus niemals einen Akkord, und zwar als denjenigen nennen, welcher dem Ohre die vollkommenste Befriedigung gewährt, was Herr B. im Verlauf der Vorlesungen behauptete. Denn wenn Akkord die coordinirte Verbindung mehrerer Töne ist, so bleibt der Unisonus, auch von noch so vielen Stimmen zu gleicher Zeit angegeben, doch immer nur ein Ton — Einklang, (wenn auch in verschiedenen Oktaven) und kann als solcher auf den Namen eines Akkords nicht Anspruch machen. Mit vorzüglicher Klarheit behandelte Herr B. die Lehre von dem Sitz und von der Mehrdeutigkeit der Akkorde, und des Bemühen, welches sich neuere Theoretiker gegeben, alle Harmonien-Schritte aufzuführen, als ein fruchtloses und unmögliches verwerfend, stellte er nur allgemeine Grundsätze auf, nach welchen überhaupt Akkorde jeder Art miteinander verbunden werden können. Eben so befriedigend war der Vortrag über die Ausweichung. Nachdem er die Harmonienlehre mit den wichtigsten Bemerkungen über die harmonirenden Töne — Vorhalte, durchgehende und Wechselnoten und Orgelpunkt — geschlossen, ging er sodann über zu der Lehre von der Melodie und dem Rhythmus, und beendet hiermit der zweite Abschnitt, die Lehre von den Bestandtheilen der Tonkunst.

Im dritten Abschnitte trug Herr B. die Lehre vom harmonischen Satze vor, und sprach zuerst vom einfachen, sodann vom doppelten Kontrapunkte. Dass auch der Vortrag über diese Gegenstände gründlich und zweckgemäss geordnet sein würde, liess sich, den frühern Vorträgen nach zu schliessen, mit Gewissheit erwarten; jedoch möchte Herr B. bei der Eintheilung der Bewegegung der Stimmen wenn nicht in der Sache, so doch in der Benennung geirrt haben, wenn er ausser der gleichen und ungleichen, der graden, Gegen- und Seitenbewegung, auch noch eine ruhende Bewegung annimmt, welche darin bestehen soll, dass zwei oder mehrere Stimmen zu gleicher Zeit gar nicht fortschreiten, sondern längere Zeit liegen bleiben. Denn sobald die Stimmen zu gleicher Zeit nicht fortschreiten, d. h. sich nicht bewegen, so sind sie also nicht in Bewegung, sondern in Ruhe. Herr B. scheint diess auch gefühlt zu haben, indem er nur im uneigentlichen Sinne von einer ruhenden Bewegung sprechen will.

Einer besondern Erwähnung verdient, dass Herr B. den Ursprung des Quinten- und Oktaven-Verbots geschichtlich nachwies, worauf bis jetzt noch kein Tonkünstler aufmerksam gemacht hat, und dass er diese Verbote für die damalige Zeit der ersten Entwickelung der Musik gut und zweckmässig, für unsre jetzige Zeit aber veraltet und nicht unbedingt gültige nennt. Wenigstens gesteht er dem Verbote, zwei Quinten oder zwei Oktaven unmittelbar auf einander folgen zu lassen, keine grössere Beachtung zu, als der allgemeinen Regel, mit Parallell-Fortschreitungen nicht zu freigebig zu sein, und alle Parallellfortschreitungen, mit alleiniger Ausnahme der Terzen und Septen, unter gewissen Umständen (welche Herr B. namhaft machte) zu vermeiden, weil man dadurch in den Fehler der Eintönigkeit verfällt und die Harmonie der Mannigfaltigkeit beraubt. Erfreulich war es, von Herrn B. die Versicherung zu erhalten, dass er über diesen Gegenstand dem Publikum nächstens eine Schrift vorlegen werde, auf welche wir also im Voraus machen.

Ueber die Einrichtung und Beschaffenheit der Tonstücke, den musikalischen Styl und die Musikgattungen und über den Vortrag und die Aufführung der Musikstücke — Inhalt des vierten, fünften und sechsten Abschnittes — konnten wir leider keine ausführlichen Vorträge hören, da die Anzahl der 12 Vorlesungen bereits abgelaufen war; jedoch versuchte es Herr B., über alle diese Gegenstände, so gut als es sich thun liess, eine gedrängte Uebersicht darzulegen, und wenigstens die hauptsächlichsten Definitionen anzugeben.

Zum Schluss dieses Berichts geben wir hier folgendes allgemeine Urtheil über diese Vorlesungen. Herr B. hat sich überall nicht nur als einen tüchtigen und gründlichen Theoretiker zu erkennen gegeben, sondern es auch an den Tag gelegt, wie sehr es ihm darum zu thun war, seinen Zuhörern durch diese Vorlesungen nützlich zu werden. Aus der ganzen Art und Weise seines Vortrags ging es deutlich hervor, dass seine Vorlesungen die Frucht eines gründlichen, langen und fleissigen Studiums sind, da er mit

so entschiedener Gewissheit sich manchen Ansichten älterer und neuerer Theoretiker entgegenstellte und dieselben wiederlegte, (zu welchem Zweck er häufig ihre eignen Worte anführte), und den Grund seiner Abweichungen genügend auseinandersetzte und rechtfertigte. Ueberall bewies derselbe, dass er des mannigfaltigen und oft schwierigen Stoffes Herr und Meister sei; vor allem aber verdient gerühmt zu werden, dass die Vorträge sowohl durch Wahl der Wörter, als auch durch Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks, welches vorzüglich von den einzelnen Definitionen gilt, in einer edlen und schönen Sprache gehalten wurden; immer auch beim freien und unabhängigen Vortrage war seine Sprache rein, fliessend, kurz, klar, bestimmt und deutlich, und so hat Herr B. sich auf jede Weise den aufrichtigsten Dank seiner Zuhörer erworben, den ihm Referent, gewiss im Namen Aller, hiermit zu erkennen giebt.

Möchte es die Zeit bei einer etwanigen Wiederholung dieser Vorlesungen gestatten, dass Herr B. die für diesmal so kurz und aphoristisch behandelten, aber dennoch nicht minder wichtigen Gegenstände der Tonkunst ebenfalls einer gründlichern und ausführlichern Behandlung unterwerfen könne.

C. H. Guhr.

---

## 5. Allerlei.

### Gegenerklärung auf eine Bemerkung in der Beurtheilung Zelterscher Lieder in No. 4. der Zeitung.

Mit Vergnügen theilen wir Nachstehendes aus dem Briefe des Herrn Trautwein —

— — erlaube ich mir in Betreff der in Nro. 4. d. M. Z. enthaltenen Rezension der Zelterschen Lieder und in Beziehung auf die Aeusserung des Beurtheilers „dass Papier und Druck nicht so schön seien, als man es von meiner Handlung gewohnt wäre" zu sagen, dass der Herr Beurtheiler hierin gewiss unrecht hat, denn es ist das nämliche Papier zu diesen Stücken genommen, welches ich immer gebrauche, derselbe Stecher hat sie gestochen und die Titel anbelangend, so sind diese sogar ausgezeichnet schön lithographirt. Möglich, dass in dem Beurtheilungs-Exemplar vielleicht einige Seiten oder Bogen zufällig nicht so gut gedruckt waren, welches aber bei der ganzen übrigen Zahl der Exemplare nicht der Fall ist u. s. w.

mit, dessen Verlagshandlung sich durch soviel werthvolle Unternehmungen namentlich für Kirchenmusik die Achtung und durch geschmackvolle Ausstattung ihrer Artikel das Wohlgefallen der Kunstfreunde gesichert hat.

D. Red.

---

### Aus dem Nachlass eines, wie gewöhnlich, zu früh verstorbenen Gelehrten.*)

1.

Es ist nur der gewöhnlichen Nachlässigkeit der Geschichtschreiber beizumessen, wenn die meisten unerwähnt lassen, dass Hannibal ein vorzüglicher Guitarrenspieler gewesen (Vergl. Herod. III., 29. ed. Reiske.) Schon damals hätte man sich ohne Musik nicht über die Alpen getraut, geschweige in die feine Gesellschaft.

2.

Man möchte wissen, ob die Flöte, mit der sich Luther auf der Wanderung zum Reichstage beschäftigte, von Buchsbaum oder Lindenholz gewesen, auch ob er sie mit einiger Fertigkeit geblasen.

3.

Cato censorius pflegte in Konzerten nie zu applaudiren. (Vergl. Tac. de moribus Germanorum.)

4.

Herr Bau- und Architravendirektor Mull in Bamberg bewahrt noch die Quinte, auf der der bekannte Teufel Tartini'n die Teufelssonate vorgespielt hat.

5.

Das Wort γίγη (von γίγῶ) gebraucht Lasos von Hermione für die behäbigen Wendungen einer reizenden Melodie.

---

*) „Als ein Freund Ihres Blattes," schreibt uns der Schreiber dieses, „wünsche ich eine Lücke in dessen Verwaltung ausgefüllt zu sehen und mache den Anfang mit diesem Beitrage. Es fehlt an kurzen historisch-philologischen Notizen, die man etwa beim Kaffee als gelehrtes Biskuit zu sich nehmen und Abends in der Gesellschaft aufsehenerregend ausspielen kann. Nicht wenigen Lesern ist mit solchem Mobiliar gedient und es findet sich immer ein Gelehrter zu weitern Forschungen angeregt."

D. Red.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 13. Februar — Nro. 7. — 1828.
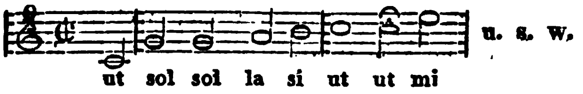

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber die Aussprache im Gesange, mit besonderer Bezugnahme auf „die Kunst des Gesanges“ von A. B. Marx.

(Vom Musikdirektor C. Löwe.)

(Schluss.)

Obschon man unserer Buchstabenbenennung im Allgemeinen deshalb den Vorzug geben muss, weil sie äusserst leicht den Anhängesilben der Erhöhung und Erniedrigung is und es Aufnahme gewährt, so springt doch auch das Gute der für den Sänger so nothwendigen Abwechselung der Vokale in der Solmisation in die Augen, in welcher kein Vokal vermisst wird, während die Buchstabenbenennung sehr eintönig nur e und a darbietet. — Es wird daher jedem Sänger sehr erspriesslich sein, wenn er langsamere Tonstücke, z. B. Choräle, blos solmisirt, z. B.:




Der Sänger wird bei dieser Art zu vokalisiren nicht durch eine Menge andrer Ideen, welche ein Gedicht erweckt, zerstreut, sondern richtet ganz gewiss seine Aufmerksamkeit auf die reinste Vokalisation. Auch wird es von Nutzen sein, die Tonleitern auf allen Vokale zu üben. Der ergiebigste Vokal, die Stimme auf das klangvollste geltend zu machen, ist allerdings das A, weshalb dieser Vokal mit Recht bei dem Solfeggiren den Vorrang behaupten muss, aber die andern müssen dabei nicht unausgebildet bleiben. Die Vokale A, E und O sind in jeder Stimme (in männlichen und weiblichen Stimmen) durch alle Register der Stimme ohne Schwierigkeiten rein zu singen, aber das U und I bedarf noch einer besondern Aufmerksamkeit. Nach meiner Erfahrung ist nur die männliche Stimme, und unter den männlichen Stimmen auch nur der Tenor, im Stande, die Vokale in allen Stimmregistern ganz rein auszusprechen. Das i muss unstreitig in seiner ihm eigenthümlichsten Reinheit möglichst spitz ausgesprochen werden. Dass diese Spitzheit für die Euphonie des Stimmklanges ungünstig sei, ist nicht zu läugnen, und der Bass würde in der Tiefe auf diesem Vokale lachenerregende Klänge hervorbringen, während er in dem Tenorregister diesen Vokal mit Glück behandelt. Auch der Sopran kann diesen Vokal nur wohlklingend in der tiefern Brusttonreihe von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{d}}$, höchstens $\bar{\bar{e}}$ in seiner ihm eigenthümlichen Schärfe behandeln, indem er über jene Töne hinaus pfeifend, zischend und widerlich wird. In den hohen Tönen ist also der Sopran genöthigt das I in ein E zu verwandeln, weil das E dem I unter den drei vollkommenen Vokalen am ähnlichsten ist. Italienische Komponisten vermeiden das I, besonders das lang gehaltene, in dem hohen Stimmregister des Soprans, obschon sich die deutschen Komponisten über diese Hemmung hinwegsetzen, welche Unart jeder Tonsetzer aber selbst zu verantworten hat. In die Mozartschen Opern haben es zum Theil die Uebersetzer gebracht, obschon dieses bei Mozart auch in Opern mit ursprünglich deutschem Texte zu bemerken ist. — Der Alt ist in derselben Lage, wie der Bass; seine tiefen Töne sind gleichfalls nicht geeignet, das I spitz auszusprechen. — Nur ein guter Brust-Tenor ist des I-Lautes in allen Tönen mächtig.

Ein nicht minder schwieriger Laut ist auch das U. — Die eigenthümliche Reinheit dieses Vokals wird durch möglichste Zuspitzung der Lippen erlangt, welche nur einen **dunklen** dumpfen, äusserst unbedeutenden und schwachen Laut zulässt. Des Basses und Altes tieferes Stimmregister lässt ihn ebenfalls fast gar nicht zu, so wenig wie das höhere des Soprans. Da aber Noth alles lehrt, so hilft sich der Sopranist von $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{\bar{e}}$ an durch das o, welches dem U-Laute unter den drei vollkommenen Vokalen am ähnlichsten ist. Nur der Tenor wieder vermag auch diesen U-Laut durch alle Töne dunkel und unverkennbar anzugeben.

Der Sänger ist nun im Allgemeinen verpflichtet, auf die Reinheit dieser beiden Vokale nach allen Kräften zu halten, und nur bei entstehendem Misslaut jenen angeführten Tausch der Vokale zu ergreifen. Wenn diese Vokale schon im tiefen Brustregister von den Sängerinnen vertauscht werden, um ihnen unzeitige Stärke zu geben, da sie doch ihrer Natur nach gedämpft und abgeschnitten ertönen, so wird die Deutlichkeit auf das gröbste verletzt, und der Hörer empfindet dieselbe Anregung zu lachen, wie wenn man etwa einen rufenden Knaben diese Vokale verwechseln hört, der, um z. B. „Fritz" zu rufen, „Fratz" ruft, oder „Lodewig" für „Ludewig."

Die Konsonanten müssen mit fester Zunge, scharf und sicher, und mit Lippen, die zu jeder Abstufung von Schärfe zur Milde bereit sind, ausgesprochen werden. Den Lippen empfehlen sich: m, p, b; der Zunge: d, n, t, und besonders l und das rollende r.

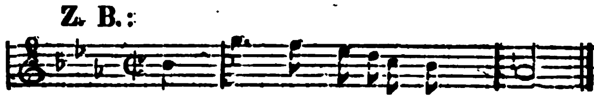
Die italienische Solmisation wurde von Hiller in dieser Beziehung noch abgeändert, und man sieht aus der Hillerschen Solmisation das Bestreben, dass Hiller seinen Sachsen das b und p, so wie das d und t besonders bemerkbar zu machen sich bemühte, so wie er es unnöthig fand, das r zu üben, was die italienische Solmisation wiederum auszeichnet.

Hiller: da, me, ni, po, tu, la, be, da.

Es kann nicht schaden, wenn von beiden Solmisationen der oben angegebene Gebrauch gemacht wird.

Wir machen noch auf eine Unart mancher Sänger aufmerksam, Vokale zwischen Konsonanten einzuschalten, welches Verfahren der deutschen Sprache allerdings eine Art von Weichheit verleiht, die aber für unser Ohr doch 1) unnatürlich klingt, 2) Missverständnisse veranlasst, und 3) den Karakter der Sprache verletzt, der doch nun einmal eine gewisse Bestimmtheit, Festigkeit und Ungeschminktheit äussert, die auch aus weiblichem Munde (wie die Erfahrung bei so vielen ausgezeichneten Sängerinnen bestätigt) sehr wohlthuend zu hören ist. Widerlich klingt dieses Verweichlichen der Sprache von Männern,

Z. B.:



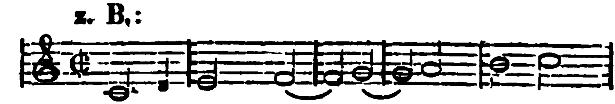
Diese Billedniss ist bezauberend schöne
oder wohl gar: Diessa Billadniss ist bezauberand schöna



Inne diesenne heiligenne Hallenne.

Die Aussprache der Doppellaute endlich muss nach den Regeln des Gesanges ein für allemal mit A anfangen, und bei langen Noten wird das A so lange ausgehalten, bis der Zeitwerth der Note vorüber ist, alsdann verwandelt sich das A in denjenigen Laut, welchen der Diphthong an sich trägt,

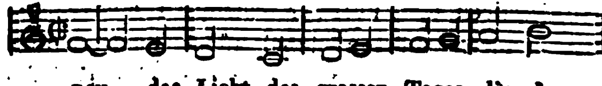
z. B.:



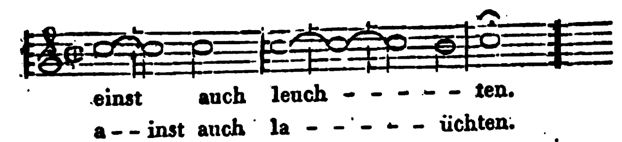
Für: Auf-er-stehn mein Leib wirst du nach
singe: A--uferstehn mein Laib wirst du nach



kur-zer Ruh. Freu-dig wie den Träu-menden wird
kur-zer Ruh. Fra-üdig wie den Tra-ümenden wird

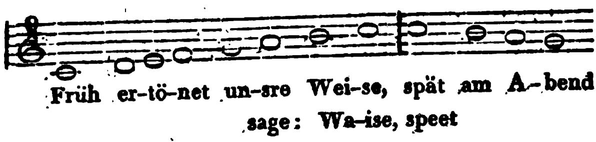


neu das Licht des grossen Tages dir der-
na--ü das Licht des grossen Tages dir der-




Diese nur dem Auge wunderlich erscheinende Art im Gesange auszusprechen, nöthigt besonders allen Anfängern, und überhaupt dem Sänger, der seine Gesangs-Aussprache noch nicht geschrieben vor Augen gehabt hat, ein Lächeln ab, und die ungeschickte Art, wie es anfangs die Zöglinge hervorbringen, indem sie alles auf das Bestimmteste abschneiden und zerren, ist auch in der That unangenehm. Der Lehrer muss sich das gefallen lassen, und nach und nach ebnet es sich zu demjenigen Wohlklange, den wir an Sängern, die einer gründlichen Ausbildung in dieser Kunst genossen, mit Freuden wahrnehmen.

Was die gemischten Laute: ö, ü und ä anbetrifft, so treten sie in das Feld der beiden schwierigen Vokale: i und u, und sind mithin (den Tenor wiederum ausgenommen) in tiefen und hohen Tönen kaum ohne Misslant hervorzubringen; obschon sie, schon ihrer zweideutigen Natur wegen, viel sangbarer sind, als jene beiden. Das ö und ü pflegt man gern dem o und u recht nahe zu bringen, und mithin möglichst dunkel auszusprechen. Das ä bringt man aber dem langen e näher, als dem a.







Ich darf Ihnen, mein Herr, wohl nicht erst die Versicherung geben, dass ich mit den hier über einen Theil Ihres Werkes gemachten Bemerkungen ganz allein der guten Sache nachzukommen strebte. So läppisch und der Verachtung werth ein Tadel ist, der mit blindem Eifer Persönlichkeiten nachjagt und die Hauptsache darüber natürlicherweise vergessen muss; oder ein Lob, welches vor unwahrer Schmeichelei gleichfalls am Ende nicht mehr weiss, wovon eigentlich die Rede ist: eben so erfreulich ist dem Manne ein ruhiges, einfaches Eingehn auf den Gegenstand, gleichviel ob es Mängeln oder Vorzügen gilt, welche beurtheilt werden sollen. — — —

---

## 3. Beurtheilungen.

**Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.**

(Fortsetzung.)

Wir kommen nun zum dritten Akt. Keine Entwickelung ist schwer, wenn man Geister zu Hülfe rufen darf. Dies thut Janthe in der ersten Scene. Sie fragt ob ihr Gemahl, ob ihr Sohn, beide von der Feenkönigin entrissen, noch leben, und die Geister entgegnen: Ja. Dies ist freilich eine leichte Art, den Knoten aufzulösen; doch liesse sich dieselbe für die Oper allenfalls gestatten, nur hätten wir gewünscht, sie unter anderer Form und mehr vorbereitet zu sehen. Die Fee Janthe ist nämlich ihrer Zauberkräfte beraubt; jedoch werden ihr dieselben bisweilen geliehen, z. B. zur Verherrlichung des Einzuges, den Maja als Königin hält. In der That etwas seltsam! Der Verlust ihrer Wesenheit als Fee soll eine ihrer strengsten Strafen (ihr Vergehen ist freilich auch, selbst nach Feenmoral, nicht recht klar,) sein; dieses darf daher ohne besondere dramatische Veranlassung und Vorbereitung nicht aufgehoben werden, denn über die Gesetze der Poesie sind selbst Feenköniginnen nicht erhaben. In dem Befragen der Geister um die Theuersten liegt aber offenbar die Aufhebung des Bannes, denn Janthe bedient sich der höhern Mächte, und zwar zu ihrem höchsten, angelegentlichsten Zwecke. Was kann sie mehr wollen? Diese Restitutio in integrum ohne eigentliches Motiv erzeugt das Gefühl eines dramatischen Mangels. Doch wie gesagt, die grossen Schwierigkeiten die es hat, bei einer Oper alles zu motiviren, dürfen uns hier schon nachsichtiger machen. — In der nächsten Scene treten die feindlichen Fürsten auf um dem Verderben des

Sängers, das sie durch List bereitet haben, zuzusehen. Dass sie blos deshalb kommen, stört; denn erstlich giebt es ihrem Karakter einen neuen Zug der Widerlichkeit, und zweitens wird uns nur zu sehr das Geheimniss des Dichters klar, der es blos geschehen lässt, damit wir damit bekannt werden. Der verderbliche Plan besteht darin, den Sänger Alpino über einen morschen Weg zu führen, von dem er in den Abgrund stürzen muss. Dies geschieht, denn Alpino glaubt nur auf diesem Wege zu den Hirten des Gebirgs gelangen zu können, die auf den Höhen versammelt sind und welche er zum Schutz der Rose aufbieten will, der die Fürsten, so wird ihnen gesagt, Verheerung durch Feuer und Schwerdt drohen. Der Jüngling wagt es also, den gefährlichen Weg zu betreten, und stürzt vor unsern Augen mit demselben hinab. Diese Scene würde mehr Wirkung machen, wenn sie nicht so schnell vorüberginge. Indess hat Janthe, die schon ahnet, dass es ihr Sohn sein werde, ihn beschirmt; wir erblicken ihn in der nächsten Scene auf einem Rosenlager, die Mutter vor ihm und nach einigen Fragen, (deren die Fee füglich überhoben sein dürfte) erkennt sie ihn als ihren Sohn, und erhält zugleich von ihm Auskunft über die Schicksale seines Vaters. Jetzt nahen wir dem Schlusse; die Entzauberung der Rose muss geschehen, und wenn sie durch Janthe's Sohn geschieht, so wird dadurch auch zugleich das Schicksal dieser Fee vollständig versöhnt. Der Schluss bildet sich von selbst. Wer die Gaben der reinsten Liebe bringt, gewinnt die Rose; dass uns hier nicht einen Augenblick bange sein kann, wer von den drei Bewerbern der Sänger sein werde, macht, dass uns die ganze Zeremonie überflüssig erscheint und etwas langweilt. Nur wo Spannung auf den Ausgang herrscht, bleibt die Langeweile aus; hier ersetzt indess wieder der Maschinist den Dichter; denn jedermann ist neugierig zu sehen wie die Rose sich wohl verwandeln werde. Wenn dies daher nicht sehr auffallend geschähe, oder gar vielleicht durch den Zauber nur eine verschlossne Pforte geöffnet würde, oder dergleichen, was im Anblick wenig Auffallendes hat, so würde kein Mensch das Ende abwarten. Wir sehen also deutlich, dass es nicht der Dichter, sondern die Maschinerie, ist die uns spannt und reizt. Liegt aber darin nicht der schwerste Vorwurf für ihn, und der deutlichste Beweis für obige Behauptung, dass die Schönheiten des lyrischen Gedichts im dramatischen verloren gegangen sind? — Wir haben genug, vielleicht schon zu viel gesagt, und doch ist noch lange nicht Alles erschöpft was wir zu sagen hätten. Aber über jedes Kunstwerk über das geringste im Umfang und Werth liesse sich eine ganze angewandte Aesthetik schreiben, wenn man gründlich jede Einzelheit darin rechtfertigen oder angreifen wollte. Darum schliessen wir mit einer kurzen Wiederholung oder Summirung unserer einzelnen Urtheile. Der dramatische Bau des Gedichts ist im ersten Akte ganz locker, im zweiten jedoch fester, im dritten Akt löst sich wieder vieles zu sehr ins Einzelne auf, und namentlich die Katastrophe fällt mit ihrer Wirkung in ein andres Gebiet, in das der Hülfskünste, scil. der Dekorationsmalerei und Maschinerie. Einzelne Scenen sind wirksam, und würden schön sein, wenn sie mehr in dramatischem Zusammenhange ständen und in sich dramatischer geformt wären. Fast alle Situationen sind musikalisch, jedoch raubt ihre dramatische Unwirksamkeit auch oft der Musik ihre Kraft. Die Versifikation ist nicht sorgfältig, oft aber, besonders bei weichen träumerischen Stellen musikalisch, und enthält glückliche Wendungen; wo sie aber erhaben werden soll, wird sie leicht bombastisch, und in Bildern und Gedanken unlenkbar. — Dies unser Urtheil; wem es zu hart erscheint, der bedenke, und dadurch wird es milder werden, dass wir auch stets den höchsten Kunstmaassstab angelegt haben, so dass, wenn wir es mit den vielen trivialen Gedichten die auf unsrer Bühne heimisch geworden sind vergleichen wollten, es sich durch dramatische Führung und Konsequenz, wie durch Diktion und musikalischen Werth sehr weit über dieselben erheben würde. So weit, um den Standpunkt anzudeuten, den wir nach bester Ueberzeugung dem Gedicht anweisen konnten; jetzt zur Musik.

(Fortsetzung folgt.)



Don Juan, Ballet, in Musik gesetzt von Ritter Gluck. Vollständiger Klavierauszug von F. Wollank. Berlin bei T. Trautwein.

Die Herausgabe dieses Ballets wäre gewiss verdienstlicher und würde dankbarer aufgenommen werden, wären einige wesentliche Stücke uns nicht schon aus Armida bekannt. Ein anderes Verdienst gewährt doch immer noch diese Erscheinung: man kann daraus mehrere Formen älterer Tänze genau kennen lernen. Auch giebt uns dieses Ballet wieder einen neuen Beweis, wie gross Gluck in Schilderungen aller Arten von Affekten war. Als eine der grossartigsten Scenen bezeichnen wir die fünfte Abtheilung, (No. 31. Allegro non troppo) wo Don Juan mit den Furien kämpft. Wir können die Vermuthung nicht unterdrücken, dass Mozart wohl dieses Ballet gekannt habe, da die Auffassung der letzten Scene im Don Juan von Mozart ganz der fünften Abtheilung dieses Ballets gleich sieht. Dem Klavierauszug ist auch noch ein Programm in französischer Sprache beigefügt, welches nach einem Manuscripte, das sich in der Königl. Bibliothek der Musikschule zu Paris befindet, hier abgedruckt ist. Gluck komponirte dieses Ballet in Wien. Der Klavierauszug ist spielbar und mit Fleiss bearbeitet.

— t —

---

Variationen über den Sehnsuchtswalzer für das Pianoforte komponirt u. s. w. von Jos. Schnabel. Glogau, in der Günterschen Buchhandlung.

Variationen sind so viele gemacht und vorliegendes Thema ist auch schon manchesmal variirt worden, doch sind uns keine bekannt, die so offenbar gegen das Thema verstossen als diese. Erstens sind in allen Variationen keine andern Notengattungen gebraucht als im Thema selbst, wodurch allein schon eine unendliche Monotonie entsteht; nun kömmt aber noch dazu, was wenigstens eben so schlimm ist, dass das Thema ganz wie ein veränderter Choral behandelt ist. Barocke Harmonieen, ängstlich gesuchte Stimmenführung in den meistens vierstimmig gehaltenen sieben Variationen. Dieses alles berechtigt uns, die Arbeit für die eines Schülers zu halten, und das Ganze nur als ein harmonisches Beispiel zu betrachten. Es würde zu weit führen, die übelklingenden Modulationen und steifen Fortschreitungen nachzuweisen; dieses ist die Sache des Lehrers, aber nicht des Kritikers.

— t —

---

Männerkraft und Frauenmilde. Gedicht von Th. Hell, in Musik gesetzt für Tenor, Bass und vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von August Mayer. Dresden, bei W. Paul.

Die Wahl des Gedichtes kann Referent nur misslungen nennen; ein junger Komponist sollte sich lieber an Götheschen Texten versuchen; da diese schon so häufig komponirt sind, findet der Komponist Gelegenheit sein Talent durch Originalität der Erfindung zu entwickeln. In vorliegender Komposition können wir zwar keinen Zug von eigentlicher Erfindung wahrnehmen, jedoch liegt das Ganze nicht übel in der Stimme, so dass Dilettanten sich wohl damit unterhalten können.

Der Notendruck ist nicht von besonderer Schönheit, störend ist auch noch, dass Terzen wie Sekunden nebeneinander statt übereinander gedruckt sind.

— t —

---

Pot-Pourri aus der Oper Jessonda von Spohr, für Pianoforte und Violine komponirt (?) u. s. w. von Jos. Schnabel. Glogau, in der Güntersche Buchhandlung.

Eine Zusammensetzung der beliebtesten Melodien aus Spohrs Oper. Es könnte hin und wieder mehr Abwechslung statt finden, besonders ist der Satz aus der Ouvertüre zu lang. Das Aussere ist lobenswerth.

— t —

---

## 4. Berichte.

Glatz, den 2. Februar 1828.

Wenn wir hier bald aus Ihrer Zeitschrift, bald aus andern öffentlichen Blättern ersehen,

wie viel Aufhebens davon gemacht wird, wenn einmal in den Konzerten der Residenz eine ganze Symphonie zum Besten gegeben wird; wenn wir in Ihrem Berichte vom 17. Dezember (Nro. 52.) lesen, wie sich ein Konzertgeber bei Ihnen schon durch die Verheissung einer vollständigen Symphonie von Mozart sogleich als ein wahrer Kunstkenner angekündigt habe; wenn wir von Herrn Rellstab vernehmen, dass die Symphonie von Beethoven Nro. 4. von Ihren Mitbürgern neulich fast wie eine neue Erscheinung aufgenommen wurde: dann möchte uns hiesige Kleinstädter über die Stufe unserer Geschmacksbildung fast ein kleiner Stolz anwandeln. Denn hier besteht, wie ich Ihnen schon lange zu berichten Willens war, durch die Veranstaltung und vielfache Bemühung des Herrn Oberstlieutenant von Arnauld seit einem Jahre die Einrichtung, dass nicht nur im Winter, sondern auch im Sommer von dem zahlreichen Regiments-Musikchor jede Woche 2 vollständige Symphonien öffentlich ausgeführt werden. Wenn Sie das schon höchlich billigen werden, dass hier diese ernste und den Deutschen eigenthümliche Musik-Gattung so eifrig gepflegt wird; so bin ich Ihres Beifalls noch gewisser, wenn ich Ihnen sage, dass an diesen Konzertabenden fast ausschliesslich nur Haidns, Mozarts und Beethovens unsterbliche Schöpfungen gehört werden, so dass wir z. B. die 8 grossen Genie-Werke des Letzteren, so oft sie wiederkommen, schon als innigst liebgewonnene Bekannte mit dem grössten Entzücken begrüssen. Ja wir haben sogar schon den Versuch gemacht, mit der Symphonie von Beethoven Nro. 9. einige Bekanntschaft anzuknüpfen. Das will ich jedoch nur als eine Andeutung von dem Zustande des Orchesters angeführt haben. Denn dieses müsste tollkühn sein, wenn es sich an jenes Riesenwerk werk wagte, ohne in andern leichtern Sachen etwas Bedeutendes oder doch Befriedigendes zu leisten. Dass diese Uebungen einer andern Gattung auch auf die Dienstleistungen des Regiments-Musikchors den wohlthätigsten Einfluss haben müssen, bedarf wohl für den Sachkenner kaum der mindesten Erwähnung. Uebrigens ist das Häufchen der zuhörenden Theilnehmer, besonders im Sommer, eben nicht gross. Das kann ich Ihnen wohl gestehen, da ja selbst aus Ihrer Nähe die Klage vernommen wird, wie dort zuweilen auch die besten Aufführungen von grossen Musikwerken, z. B. neulich von Händels Judas Makkabäus nur mässige Theilnahme finden. Wir könnten es, glaube ich, dreist darauf ankommen lassen, ob in mancher grössern Stadt eine Subscription zur Bestreitung der Kosten für solche wöchentliche und fast ausschliesslich der Symphoniengattung gewidmete Konzerte zu Stande kommen würde, wie es hier für den letzten Sommer und diesen Winter der Fall war, und ob solche Musik verhältnissmässig noch so viele Zuhörer anlocken würde als sich hier dazu versammeln? Dem oben genannten Musikfreunde, welcher uns den seltenen musikalischen Genuss bereitet, sei hier noch der grösste Dank dargebracht, und zugleich der, freilich etwas eigennützige, Wunsch geäussert, dass derselbe noch recht lange unserer Gebirgsstadt erhalten werden möge!

---

## Die berliner Singakademie in öffentlicher Thätigkeit.

Zum zweiten Male seit wenig Wochen führte heute am 6. Februar die grosse berliner Singakademie das Oratorium Judas Makkabäus von Händel unter Direktion des Herrn Professor Zelter und Mitwirkung der Damen Milder, Thürschmidt, einer ungenannten Kunstfreundin, der Herren Stümer und Devrient in den Solopartien auf. So lobenswerth die Aufführung zu nennen, so tritt doch als das Wichtigere bei dieser Erscheinung die Sinnesänderung der Akademie und ihrer Direktion hervor, ihre thatsächliche Erklärung für öffentliche Wirksamkeit. Es bedarf keiner Frage nach dem nähern Anlass. Möge er in freier Ueberzeugung oder in äussern Umständen liegen: auf dem einen oder dem andern Wege hat herbeigeführt werden sollen, was zum Gedeihen eines wichtigen Bildungszweiges nöthig war; in einem oder dem andern Falle frommt es, diese Nothwendigkeit zu betrachten und ihr im Publikum bereitwilliges Entgegenkommen zu gewinnen. Und wenn der Unterzeichnete, seiner übernommenen Pflicht getreu, früher für die Ansprüche des Publikums und der Kunst gegen die bisherige Weise der Akademie mit unumwundenem Widerspruch hervorgetreten: so freut er sich der Bekräftigung seiner Grundansicht durch den Gang der Angelegenheit, darf aber nicht versäumen, sie über jede momentane Wendung der Ereignisse hinaus durch nähere Motivirung zu befestigen.

Nichts ist beruhigender über anscheinende Säumniss und hoffnungspendender, als wenn man den Entwickelungsgang eines Menschen oder Instituts in seiner Ganzheit überblickt. Gelingt es, so zeigt sich gewöhnlich ein günstigerer Fortgang, als man aus vereinzelten Momenten hätte verheissen dürfen. Dieser Ansichtsweise getreu erblicken wir die Singakademie im Beginn ihrer dritten Periode — oder an der Schwelle derselben, wenn man den jetzigen Aufführungen die oben ausgesprochene Bedeutung noch nicht zugestehen wollte.

In einer Zeit, wo religiöser und besonders kirchlicher Sinn im Volke keineswegs stark, wo die Kirchenmusik unter den Protestanten ihrer hohen Bedeutung nicht inne werden können, wo Gesang fast ausschliessliches Eigenthum italischer Operisten, in das Volksleben als dessen eignes Element noch nicht, ausser in Liedern

Einzelner, übergegangen war, versammelte der weich empfindende, religiöse Fasch die ersten Mitglieder der Akademie um sich, zur Gemüthserhebung an einem für das Gemüth, nicht für Kunstprunk geeigneten Gesange. Dem Stifter und seinen sanften, weichen, dabei aber würdigen Kompositionen verdankte diese abgeschlossene musikalische Gemeinde die ersten Elemente ihres Karakters, der eben mit der Abschliessung eines Privatvereins, mit der Absicht, sich zu gemüthvollem Chorgesang zu bilden in bester Uebereinstimmung erscheint; höhere Kraft und Eigenthümlichkeit in Fasch's Kompositionen wäre dem Verein und seiner Fortbildung minder günstig gewesen. Was man besonders aus den Werken italischer Kirchenkomponisten, von protestantischen und ältern Chorälen, von Hymnen eines Schulz, Reichardt und anderer dazuzog, hatte durch die Kompositionen des Stifters eine gleichartige und sehr nöthige Vorübung und Vorbereitung gefunden. Die Gesellschaft hatte in ihrem Kreise und nur für ihn eine gedeihliche, Gesang und Gemüth erregende Existenz gewonnen.

Sie in dieser Weise ihres Bestehens zu erhalten in einer Zeit, deren vornehmste tonkünstlerische Aufgabe die deutsche Oper war und ist, war das Geschäft des Nachfolgers von Fasch. Schon das Fortbestehen führte zur Bereicherung der Mittel, namentlich zur bedeutenden und erwünschten Vergrösserung der Gesellschaft und wirkte als festbestehendes Vorbild auf das Entstehen ähnlicher Institute in allen bedeutendern Städten Deutschlands. Diese Konsolidirung durch Erhalten des Gegebenen, durch Bereicherung und Ausdehnung ist das hochanzuschlagende Verdienst des Herrn Professor Zelter; eben hierin würde vielleicht ein Vorsteher von entschiedenerer Produktionsthätigkeit weniger sicher und erspriesslich gewirkt haben.

Wie aber diese zweite Periode sich als eine enganschliessende Fortführung der ersten darstellt und eigentlich nur durch die in That erscheinende Bestimmung: dass die Singakademie nicht als Privatinstitut Fasch's mit diesem aufhören dürfe — sich bezeichnet: so wird in ihr wiederum der Keim zu einem dritten Stadium jetzt sichtbar; die auf Hunderte angewachsene, in Mitteln bereicherte und geübte, vom König dotirte und ansässige Gesellschaft ist zu wichtig geworden, zu bewegt und zu einflussreich, um sich der Oeffentlichkeit zu entziehen.

(Schluss folgt.)

---

Berlin, den 6. Februar 1828.

In der heutigen Möserschen Abendunterhaltung wurden die zahlreich versammelten Kunstfreunde durch Beethovens A-dur-Symphonie beglückt. Eine Ouvertüre von Arnold fand Beifall. M.

---

## Briefe eines reisenden Musikers über Musik und verwandte Kunst.

München, im Juni 1827.*)

### Erster Brief.

Mit Recht haben Sie mir anempfohlen, München, das schöne und täglich sich verschönernde München, nicht im Fluge nur zu berühren, sondern es zu geniessen und so viel möglich alle seine Kunstschätze zu schauen und zu kosten; denn wahrlich, ich habe noch weit mehr gefunden als erwartet, und gleichwohl bis heute nur wenig noch gesehen und genossen: noch lacht mir eine lange Reihe schöner seltener Genüsse in der Zukunft freundlicher Ferne. Um mir nun aber für mein Leben (das im Kreise der oft ermüdenden Amtsgeschäfte wohl zuweilen langweilend werden würde, könnte ich nicht aus der Erinnerung klarem Quell immer neue Nahrung schöpfen, um mir für dieses Leben einen neuen reichen Quell zu sichern, will ich, so gut ichs vermag, täglich niederschreiben, was ich hörte und sah und Sie verzeihen mir ja wohl, wenn ich diess geistige Wiedergebären in Worten, meinen Zeilen an Sie einverleibe; auch nehmen Sie es mit in den Kauf, wenn ich nicht immer blos über unsere Kunst, über die Musik schreibe, sondern manchmal in das Gebiet der lieben Schwesterkünste, ins Gebiet der Malerei und Schauspielkunst abschweife, denn ich bin oft so erfüllt auch von Genüssen die sie mir gewähren, dass ich nicht wohl dem überwallenden Herzen zu wehren vermag, — dass ich davon sprechen muss, obwohl ich nur ein Laie bin. Ich will Ihnen aber eben darum auch gern versprechen nur treu zu referiren, was ich sah und wie ichs nun eben sah, damit Sie mich nicht in die Kathegorie derer stellen, welche meinen, es bedürfe nur der Augen, um Kunst-Urtheilfähig im Gebiete der Malerei u. s. w. zu sein.

Es wird hier in gewissem Betracht ziemlich viel, und im Verhältniss zu den grössten Städten Deutschlands, Wien und Berlin, ganz ausgezeichnet brav musizirt. Demungeachtet möchte ich nicht behaupten, dass die Münchner überhaupt musikalisch hochgebildet, ja dass sie überhaupt so musikalisch seien, als die Berliner und Wiener, denn 1) wird hier von den Laien ausserordentlich wenig Musik getrieben — ich habe immer Berlin und Wien im Auge — und 2) lieben die Münchner die Kunst gar nicht recht. Lassen Sie mich deutlicher sprechen und sie werden mir vielleicht zugestehen, dass ich Recht habe.

Die Musik gehört als Sprache des Gefühls, als Mittel des Ausdrucks der Freude und Trauer, namentlich im Gesange, allen Menschen an, und darum ist es ein so schönes Zeichen wahrhafter

---

*) Durch Zufall verspätet.

Humanität, dass jetzt, wenigstens in Preussen, Sachsen und Würtemberg, der Gesang ein Zweig des Schulunterrichts ist, ja dass sogar die Soldaten noch singen lernen können und sollen; und die schönste Frucht dieser Maassregeln sind die Kirchengesang- und höheren Kunst-Sing-Vereine, so lange sie ihre Aufgabe nicht verkennen, und in den gehörigen Schranken bleiben; denn ich glaube, dass die Musik nur bis zu dem angedeuteten Grade ein unbestreitbares Eigenthum aller Menschen ist, nicht aber in so fern sie sich zur Kunst im strengen Sinne des Wortes erhebt. Der Kunst aber bedarf es nicht zum Liede im äussern Volksleben wie im kirchlichen; Kunst muss es nicht genannt werden, was der musikalische Böhme, Tyroler, der Schäfer u. s. w. treiben, wenn sie ein Instrument spielen, wenn Kinder gebildeter Familien eine Sonate auf dem Piano spielen, ein Duettchen miteinander singen, wenn Familien oder freundschaftliche Zirkel sich vereinigen einen Chor, ein vierstimmiges Lied auszuführen; denn dazu bedarf es nur eines regen lebendigen Gefühls, gesunder Ohren und Stimme, und einer vernünftigen Anleitung, um das nächste Ziel: sich zu erheitern, zu erbauen, zu trösten, das Gemüth zu ergreifen und zu erwärmen, erreicht zu sehen. Das aber sollte auch alles sein; wenn man weiter geht, kommt man mit jedem Schritte der Gefahr näher, die himmlische, die schöne Gottesgabe zu missbrauchen, das Gebiet einer Gottheit zu betreten, die nicht jedem hold ist, die nur eine kleine auserwählte Priesterschaar zu ihrem Dienste sich berief. Aber nicht das haben Sie hier in München zu befürchten, das Musiktreiben hier erreicht noch lange nicht jene Gränzen, denn noch hat das schöne München keinen Singverein, weder für die Kirche noch für das Haus, und für das herrliche Pianoforte ist ausser einer kunstgeübten Dame, nach den einstimmigen Versicherungen vieler Kunstverständigen, auch nicht ein ausgezeichneter Lehrer, der selbst Virtuose wäre, hier. So kann man denn im Allgemeinen wohl mit allem Recht behaupten; es wird hier von der grossen Masse wenig Musik getrieben, die Musik ist hier weniger als irgendwo volksthümlich, und darauf dann auch a priori schon als wahr annehmen, dass die Münchner die Kunst nicht wahrhaft lieben, ja wie man behaupten will, ihr Sein hier, durch die zahlreichen trefflichsten Künstlervereine, gar sehr erschweren, statt es zu unterstützen, und durch dankbare Pflege zu fröhlichem Gedeihen reifen zu machen. Doch davon in meinen nächsten Briefen mehr.

### Zweiter Brief.

„Aber" höre ich Sie fragen, „waren Sie denn nicht in Kassel, Frankfurt und all den berühmten und nicht berühmten Städten, welche zwischen unserer stillen Heimath und München liegen, dass Sie nur von und über München schreiben?" und die Frage ist allerdings wohl begründet; allein was ich Ihnen über jene Städte schreiben kann, ist des Guten nur wenig, das nicht schon hundertmal geschrieben wäre — Unrühmliches aber erwähne ich nicht gerne — und überall war mein Aufenthalt dort so kurz, dass ich mich nur auf der Oberfläche halten, Ihnen nur ganz im Allgemeinen und nur aphoristische Bemerkungen und Beobachtungen mittheilen kann.

Kassel ist durch seine Umgebungen, und namentlich das einzige Wilhelmshöhe, eine der schönsten romantischsten Städte Deutschlands und durch die Bemühungen eines Spohr u. a. m. — durch die Freigebigkeit des freilich sehr reichen Fürsten, gedeihen auch hier die Künste gar erfreulich.

(Fortsetzung folgt.)

## 5. Allerlei.

### An K. B.

Mit einigen Arien von Gluck.

Ein Sprichwort weiss ich
Aus einer alten Fabel:
Ein jeder singe,
Wie ihm gewachsen der Schnabel.

Sind nun einige,
Die singen so vor sich hin;
Doch was das wolle,
Daran denkt nicht ihr Sinn.

Einige singen,
Weil's die Mode mit sich bringt;
Ist halt kein Unterschied,
Ob's geht oder misslingt.

Einige singen,
Vor den Leuten sich zu zeigen;
Trilleriren so lieblich,
Als wär's auf der Geigen.

Einige singen
Ihren Ohren zu Dank und Lust;
Haben gerade
Nichts Bess'res gewusst.

Andere singen
Aus andern Ursachen:
Gefallen Dir diese Lieder,
Wird's Freude mir nur machen.

Franz Kugler.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei das Verzeichniss von Büchern No. 1.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 20. Februar — Nro. 8. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Nachtrag zu dem Aufsatze in No. 1 bis 3.: Grundsätze der Redaktion u. s. w.

Theils als Bedenken über die Grundsätze, nach denen die Redaktion Beurtheilungen und Berichte den Theilnehmenden anträgt, theils als Entgegnung auf die den vorigen Jahrgang eröffnende Berufung aller Musiker zur Theilnahme an unserm Streben, erhalten wir von einem sehr verehrten Manne folgende Betrachtungen zu weiterer Mittheilung.

„Von jeher war die Idee einer musikalischen Kritik einer meiner Lieblingsgegenstände, zu deren Bearbeitung ich gern Einiges beigetragen hätte, wenn ich mich der Sache nur gewachsen gefühlt hätte. Es ist ja unläugbar, dass in unserer Litteratur die Kritik allein, welche den Dichtungen vorausging, diesen den hohen Schwung gab, welchen unsere deutsche Litteratur in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten erreichte. Sollte also unsere Tonkunst nicht auch im nämlichen Falle sein? durch eine wohlaufgestellte Kritik sich zu demjenigen Schwung zu erheben, dessen sie fähig wäre? Allein hier ist ein anderes Verhältniss. Der Litterator geht dem Dichter voraus, während der Komponist ausser den Kenntnissen seines Faches vielleicht litterarisch ganz ungebildet und kaum dürftig im Stande ist, seine Ansichten mitzutheilen; ja es ist grösstentheils der Fall, dass Genies in ihrem litterarischen Wissen häufig verwahrloset sind und nur nach ihrer geistigen Einwirkung aber freilich immer richtig ihr Kunstwerk einrichten und wenn man sie um die Gründe ihres Verfahrens fragte, keinen andern anzugeben wüssten, als: so macht sich's am Besten.

Wer sollte also seine Ansichten aussprechen? Der musikalische Litterator, welcher seine Zeit zur Erwerbung von Vorkenntnissen aller Art benutzt hätte, welchem aber hingegen das Schaffen einer Tondichtung fremd wäre? Oder der Tondichter selbst, welcher sein Tonwerk wohl sehr genau fühlt und für sich beurtheilt, hingegen keineswegs im Stande ist, seine Ansichten auf irgend eine verständliche Art einzukleiden und auszusprechen? Und doch ist das Wort die einzige Hülle des Geistes und vollends das wohl ausgesprochene Wort: seine wahrhafte Mittheilung.

Es fragt sich also: sind Komponisten, welche nur eine kärgliche Gewandheit in der Feder besitzen, auch im Stande nützliche Ansichten mitzutheilen? oder können diese nur von litterarisch gebildeten Künstlern gegeben werden? Dass die Zahl der letztern sehr klein ist, sieht wohl jeder von selbst ein; dass ein Urtheil von einem wissenschaftlich gebildeten Menschen, welcher die Kunst nur als eine Nebensache treibt, immer ein unzuverlässiges bleibt, dass also nur Komponisten und unter diesen nur solche von wahrer Gediegenheit ein bestimmtes Urtheil geben können, wird niemand verneinen. Allein wie viele Schwierigkeiten zeigen sich nicht da?

Zu der Schwierigkeit des Redigirens gesellt sich noch ein anderes nicht minder grosses Hinderniss. Es ist dies die Parteilichkeit, welche die meisten Komponisten in ihrem Urtheil erfüllt. Entweder sind sie ungetheilte eifrige Verfechter der alten Musik gegen die neuere, oder wenn sie auch der neuern ihr Verdienst ein-

räumen, so giebt es wieder besondere Antagonisten einzelner im Publikum beliebter Komponisten, wie z. B. die Anti-Rossinianer, welche mit einer gränzenlosen Animosität auch alles verdammen, was Rossini oder die ihm ähnlichen Tonsetzer an das Tageslicht bringen. Ihre Urtheile sind dann keine Kritiken mehr, sondern Schmähungen und schaden der Kunst weit mehr, als sie derselben nützen; denn das Publikum wird irre und verliert jede Richtschnur, nach welcher es urtheilen sollte; es hört verurtheilen, was ihm doch im Grunde gefällt, und herausstreichen was es nicht anspricht.

Zu diesem Hinderniss kommt dann noch ein drittes: die hohe Meinung, welche vom Publikum hochgefeierte Komponisten von sich haben. Wahr ist es, dass der Tonkünstler, Tondichter oder Schauspieler viel leichter durch den Beifall einer versammelten Menge berauscht und zur Eitelkeit oder Selbstgefälligkeit hingerissen wird, als z. B. der Maler, Bildhauer, Kupferstecher, welcher nur einzelne und minder geräuschvolle Beifallsbezeugungen wahrnimmt. Sehr häufig liegt auch einer solchen Selbstgefälligkeit ein gewisser Mangel an geistiger Bildung zum Grunde; während bildende Künstler schon eher im Falle sind zu besserer Ausübung ihrer Kunst eine solche zu erwerben, was in der Tonkunst weniger erfoderlich ist. Auch dürfen wir es uns nicht verhehlen, dass bei dem jetzigen so hohen Standpunkte der Kunst es täglich schwerer wird, sich auch nur in irgend einer Abtheilung derselben auszuzeichnen, und dass vielleicht in der Folge der Stand eines Komponisten, Tonkünstlers, Lehrers oder Theoretikers welcher jetzt noch manchmal in der nämlichen Person sich vorfindet, zu solchen Foderungen wird gesteigert werden, dass kaum ein Lebensalter hinreichen möchte, sich darin wahrhaft auszuzeichnen und der Mitwelt zu nützen.“ —

Wir dürfen wohl annehmen, dass ähnliche Bedenken manchen werthen und fähigen Kunstgenossen von thätiger Theilnahme zurückziehen; daher wird uns wenigstens eine vorläufige Entgegnung zur Pflicht, mit der wir einer erschöpfendern Betrachtung keineswegs vorgreifen wollen.

Können wir nicht in Abrede stellen, dass sich bei Tonkünstlern im Allgemeinen mindere Befähigung zu litterarischem Wirken zeigt, als bei Dichtern, selbst als bei Bild-Künstlern: so hat dieser unerwünschte Umstand beim Beginn der Zeitung gewiss nicht übersehen werden, in den ersten Jahrgängen gewiss nicht unempfunden bleiben können. Allein weit entfernt, zurückzuschrecken, war er vielmehr ein Hauptmotiv der Begründung und eifrigen Fortführung des Unternehmens. Eine höhere litterarische Ausbildung zeigt sich für die Tonkünstler unserer Zeit eben so unentbehrlich, als sie bis jetzt noch unter ihnen selten sein mag. Warum steht es mit der deutschen Oper selbst unter der Theilnahme der erfreulichsten Talente, mit den Konzerten ungeachtet der Gunst des Publikums für Musik, mit der Kirchenmusik ungeachtet des häufig erstarkten religiösen Sinnes, so misslich? Weil Schaffenden und Ausübenden so häufig eine sie und das Volk erfüllende Idee mangelt, weil sie verkennen die Aufgabe unserer Zeit — und dies, weil sie der allgemeinen Geistesentwickelung besonders in den letzten Jahrzehnten nicht überall aufmerksam genug gefolgt sind. Keine Lektüre und Lehre füllt diese Lücke so fruchtbar aus, als selbstthätiges Arbeiten. Man durfte und darf jederzeit in den Künstlern eine Masse von Wissen und Anschauung, verschiedentlich vertheilt, voraussetzen; es muss nur die Ueberzeugung verbreitet werden, dass durch gegenseitigen Austausch alle gewinnen, und: dass jeder des Seinen erst ganz mächtig wird, wenn er es sich zusammen und klar hinstellt in gemeinnütziger Absicht.*) Die Tonkunst hat eine Bahn beschritten, auf der es sich je länger, je mehr unmöglich zeigen wird, ohne ausgebreitete Bildung zu genügen; die Zeitung bietet den gewissenhaft Theilnehmenden zu beidem Gelegenheit: sich und sein geistiges Besitzthum zu prüfen und durch Mittheilung reicher zu werden. —

Bei dieser Gelegenheit ist noch über zwei freundliche Erinnerungen zu berichten, die auf

*) Namentlich die jeden Jahrgang eröffnenden Gedichte aus der Feder eines mit der Tendenz der Zeitung Vertrauten haben immer näher und bestimmter auf dieses Ziel hinlenken sollen.

unsre Bitte im oben erwähnten Aufsatz erfolgt sind.

1. Man wünscht Berichte über Musikleistungen an allen bedeutendern Orten des In- und Auslandes, wenn auch nur als Zeugnisse für künftige Geschichtschreiber über den heutigen Zustand des Musikwesens. Hierauf glaubt die Red. nicht eingehen zu dürfen, so lange die Gegenwart für sich und als Mutter der Zukunft noch so viel wichtigere Anfoderungen hat. Die Masse solcher Berichte in andern Zeitschriften fliesst in der einen Betrachtung zusammen, dass für den Augenblick die Tonkunst öffentlich weit mehr als eine Angelegenheit der Mode, der Zerstreuung, des sinnlichen Genusses erscheint, dass besonders in der Oper (dem kultivirtesten Zweige) dem Publikum überall die Idee der Kunst um jener Tendenzen willen oder um die persönliche Theilnahme an beliebten Exekutanten in den Hintergrund getreten ist. Wem kann hiernach noch daran liegen zu wissen, dass gestern in Wien, Bamberg, Werneuchen und Berlin die diebische Elster oder der Schnee mit Fräulein Sontag oder Madame Paravicini gegeben worden ist? — Dass wir dagegen um inhaltvollere Berichte unablässig bemüht sind, wird sich hoffentlich bald immer mehr zeigen.

2. Man missbilligt unser Schweigen über die königliche Oper und die kurze Abfertigung einiger Neuigkeiten des königstädter Theaters. — Wenn nur jene Anlass zu erfreulichen Mittheilungen gäb'! Da wir aber blos über das öffentlich Geschehende zu berichten haben, so bleibt nur zu beklagen, dass öffentlich nichts geschieht. — Das königstädter Theater unter der einsichtigen Leitung des Herrn Karl Blum hat sich durch sonderbar kontrastirenden Fleiss und Eifer die Achtung und regste Theilnahme des Publikums erworben. Wenn es in seiner allbekannten Lage seine Thätigkeit auf nichts Besseres zu wenden weiss, als auf das eben Beliebte, wenn auch Werthlosere: so wagen wir es nicht zu tadeln, da das Mittel sich über diese Sphäre zu erheben — aber auch die grösste Wichtigkeit zu gewinnen — wenigstens noch nicht durch die Erfahrung erprobt und seine Anwendung wol nicht so leicht ist. Nur darf uns die Achtung und das Interesse für unser thätigstes Kunstinstitut nicht zu Ueberschätzung der einzelnen Leistungen, oder der gesammten, verleiten. Und was liesse sich von der einen der neuitalischen oder pariser Opern sagen, das nicht auf alle passte? Morlacchi's Heinrich wird wol eben so süss u. s. w. sein, als Tebaldo und Isolina, Tankred, und der Schnee. So wollen wir auch hier des Bessern hoffend gewärtig sein.

D. R.

## 4. Berichte.

### Briefe eines reisenden Musikers über Musik und verwandte Kunst.

München, im Juni 1827.

(Fortsetzung des zweiten Briefes.)

Das Kasseler Hoftheater ist in jeder Beziehung eines der besseren, sowohl was das Orchester als die darstellenden Künstler anlangt; dass hier Demoiselle Schweizer, Herr Sieber und Herr Wild als Sterne erster Grösse glänzen, ist Ihnen bekannt. Ausserdem machte ich hier die Bekanntschaft zweier Männer, welche ganz in der Stille mit so viel Eifer als Glück unserer lieben Kunst leben, dass ich mir nicht versagen kann, sie Ihnen wenigstens zu nennen und ihr Wirken mit wenig Zügen anzudeuten. Der eine derselben ist der Herr Geheime Rath von Apell, ehemals Intendant des Theaters und der Musik hier, jetzt Präsident des Museums, Mitglied der Philharmoniker zu Bologna u. s. w. Dieser hochachtbare eifrige Kunstfreund hat sich nicht allein selbst mit Glück in der musikalischen Komposition versucht und ist ein wahrhafter Freund der Künstler, sondern er schreibt noch immer fleissig, und soll jetzt mit einer Fortsetsung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons beschäftigt sein. Möge er nicht müde werden.

Die zweite mir interessante Bekanntschaft die ich hier machte, war die eines Herrn Hauptmann, von welchem ich früher nur eine Komposition des „Gretchen vor dem Bilde der mater dolorosa" aus Göthe's Faust, kannte. Dieser wackere Künstler hat sein Streben vorzugsweise der Kirchen-Komposition zugewandt und ich hatte Gelegenheit mehrere Werke dieses Styls zu sehen, welche mir wahrhafte Bewunderung eingeflösst haben.

So viele unserer neuen Meister überlassen sich entweder ganz ihrem wahrhaften Sinne und Sein, das nun aber nur neben der Oper und dem Konzert-Saale geworden ist und wird — denn alles Sein ist ja nur ein Werden — und geben uns damit dann rein ungeistliche, Musica non sacra; andere, die die Alten kennen und ihre wahre geistige Grösse und Erhabenheit ahnen,

wollen sich dahinanschrauben und meinen mit Einfachheit und steifer Form das Wesen jener erfasst zu haben; was anders als bemitleidenswerthe Zerrbilder können sie uns geben? Nicht aber so Hauptmann: er scheint mir ein wahrhaft religiöses Gemüth zu haben, er kennt seine Kunst bis ins Innerste, und was anders können seine Werke sein, als Erzeugnisse eines gottbegeisterten Gemüths, Meisterwerke die unsere Zeit und ihren Schöpfer ehren. — —

Frankfurt, eine reiche, von aussen schöne Stadt, mit etwa 50,000 Einwohnern, der Wohnsitz des Herrn Baron von Rothschild, hat jährlich 2 berühmte Messen, ist ein wichtiger Börsenplatz und, was ich bald vergessen hätte, eine freie Stadt, in der man denken kann was man will. Nur reden, schreiben, etwas thun muss man nicht wollen, z. B. etwa ein Konzert zum Besten der armen Griechen geben, oder für sie sammeln und dergleichen; das ist verboten und wird nicht geduldet. Frankfurt hat auch ein Theater, ich habe es aber nicht besuchen können weil es eben restaurirt wurde. Dass man in Frankfurt alles nach dem 24füssigen Fusse zählt und misst, ist Ihnen auch wohl bekannt.

Darmstadt, eine sehr schöne freundliche Stadt, die Residenz des ältesten deutschen Fürsten, des Grossherzogs Ludewig zu Hessen und bei Rhein, der zugleich wohl auch unter allen der grösste Kunstkenner und freundlichste Beschützer unserer Kunst ist. Hier blüht eine treffliche Oper unter der persönlichen Leitung des erhabenen, ehrwürdigen fürstlichen Greises. Auch hier habe ich keiner Darstellung beiwohnen können; nur im Vorbeigehen erfuhr ich, dass der treffliche Tenorist Herr Vetter vom Leipziger Theater vor Kurzem engagirt worden ist.

Heidelberg, der freundliche, berühmte Musensitz, ist leider rücksichtlich der Musik sehr vernachlässigt; nur ein geistreicher Mann hat unsere herrliche Kunst in seinen Schutz genommen, und übt und pflegt sie so eigenthümlich wie eifrig und kräftig. Es ist dies der in der juridischgelehrten Welt so berühmte Geheime Rath und Professor Thibaut, der Verfasser des auch Ihnen bekannten geistreichen Büchleins: „Ueber Reinheit der Tonkunst.“ Die ganze Liebe und das höchst achtungswerthe Streben dieses herrlichen Mannes hat sich der alten Kirchen-Musik, das ist der des 16. Jahrhunderts bis auf Sebastian Bach herauf, zugewandt. Er besitzt eine reiche Sammlung der seltensten Werke dieser Zeit und führt sie mit Sinn und Geschick in einem Kreise gleichgesinnter von seinem Geist und Gemüth entzündeter Sänger und Sängerinnen aus. Möchte es doch viel solche Freunde der Kunst geben, denn der Einfluss solchen Treibens ist unverkennbar in unserer Zeit so nothwendig als segensreich.

Stuttgart hat sich seit einigen Jahren insbesondere dadurch in den Annalen der Musik-Geschichte einen ehrenvollen Platz gesichert, dass von hieraus die erste kräftige Anregung zur Einführung eines allgemeinen vierstimmigen Kirchengesangs gegeben ward. Denn möchten auch wirklich der vollständigen Realisirung dieser Idee sich hier und da mächtige Hindernisse entgegenstellen, unüberwindlich sind sie gewiss nicht; und wissen wir denn nicht, wie viel schon geschehen ist, wenn bei solchen Zwecken nur erst der erste Schritt muthig gethan ist. Mögen die wackern Männer, welche so unablässig für den schönen Zweck arbeiten, mögen sie doch ja nicht versäumen, von Zeit zu Zeit über das Gedeihen ihres Unternehmens öffentlichen Bericht zu geben, damit die Gläubigen immer mehr dafür erwärmet, die Zweifler aber gläubig werden.

Vom Theater habe ich gar nichts gehört; das Orchester soll unter der Leitung des wackern Lindpaintner sehr brav sein; nur das Fach der ersten Sängerin war eben unbesetzt. Mit Freude aber habe ich gehört, dass auch hier, unter der Leitung eines Herrn August Stöpel aus Berlin, (Bruder des Dr. Fr. Stöpel), der als tüchtiger Pianofortespieler schon von da aus bekannt ist, eine Lehranstalt für den gleichzeitigen Unterricht einer Mehrzahl von Schülern im Pianofortespiel und in der Harmonie, mit dem besten Erfolge und durch zahlreiche Theilnahme unterstützt, besteht. Eine öffentliche Prüfung, welche der fleissige Mann nach 6monatlichem Unterrichte veranstaltet hatte, gab die sprechendsten Beweise für die Trefflichkeit der Sache, so dass er seitdem auch in dem kleinen Ludwigsburg eine ähnliche Anstalt begründet hat. Das ganze Wesen dieser Unterrichtsweise hat für mich so viel Interesse, dass Sie mir schon verstatten müssen, mich darüber wie über den allgemeinen vierstimmigen Kirchengesang in einem meiner künftigen Briefe näher auszusprechen.

## Dritter Brief.

So wäre nun ja wohl der Hauptsache nach gut gemacht, was ich versäumt hatte; denn zwischen Stuttgart und München, in Ulm und Augsburg, habe ich des Bemerkenswerthen, in musikalischem Betracht, nichts gefunden, und konnte es um so weniger, als ich in beiden Orten nur eine Nacht verweilte. Ich komme nun auf München zurück, und habe zunächst noch mein Wort: dass man hier die Kunst so recht eigentlich nicht liebe, noch zu bewähren, wenn nicht schon Beweis genug in dem Beweise liegt, dass man sie nicht so allgemein wie anderwärts treibt, dass sie hier nicht eigentlich volksthümlich ist. Mein zweiter stärkster Beweis liegt aber in der Erfahrung: dass man in München die Veränderung gar zu sehr liebt. Ich habe zufällig Gelegenheit gehabt, eine Uebersicht aller Opernvorstellungen seit 1820 zu sehen, und diese

ist es, worauf ich jene Behauptung stütze. Während man in Berlin noch jedes Jahr, selbst die festlichste Zeit hindurch, Glucks Meisterwerke giebt, und es gar sehr übel nehmen würde, geschähe es nicht — während Mozarts Zauberflöte, die Entführung, Figaro, Don Juan in Berlin und Leipzig und fast überall, bei immer vollem Hause, des Jahres wohl 5 — 10mal gegeben werden — während man sich von liebgewonnenen Opern in Dresden, Wien, Darmstadt und den genannten Orten 10, 20, ja bis 50 Wiederholungen oft in sehr kurzer Zeit gern gefallen lässt — sind Glucksche, Salieris, ja unsers göttlichen Mozarts Meisterwerke von dem hiesigen Repertoire fast verschwunden; und wenn sie ja einmal gegeben werden, ist das Haus leer, an Wiederholungen aber, in dem angeführten Maasse, ist gar nicht zu denken, und Webers Freischütz, Poissl's Prinzessin von Provence, und einige andre ganz besondre Lieblingsopern dürfen immer nur sehr behutsam geboten werden, keine derselben hat hier so viele Wiederholungen erlebt, als es in irgend einem der bedeutendern Plätze für Oper und Schauspiel der Fall gewesen ist, oder sein würde. Wenn man aber Kunstproduktionen wahrhaft zu würdigen weiss, die Kunst um etwas Höheren willen liebt und pflegt, als wegen des Sinnen-Reizes, der nun freilich am sichersten erreicht wird, wenn jene recht häufig wechseln — Varatio delectat! ist der Wahlspruch der rechten Epicuräer — wenn man ferner bedenken will, wie viel dazu gehört, wie viele Vorkenntnisse, welch eine reine ungetrübte Stimmung des Gemüths, welch ein tiefes, wahres Erforschen und Erfassen, bis man sagen kann: Ich habe dies Kunstwerk, diese Oper ganz verstanden, im Einzelnen und Ganzen begriffen, habe mich zum Standpunkte des Dichters und Komponisten und der darstellenden Künstler erhoben — denn ohne dies alles ist der volle Genuss des Kunstwerkes nicht möglich — wenn man, sage ich, dies alles erwägen will, ist es wohl möglich, dass ein Publikum eine Webersche Euryanthe, Spohrs Faust u. s. w. so zu sagen vom Repertoire verweisen kann, ohne sich die oben gemachte Behauptung als Vorwurf zuzuziehen? — Sie wissen, wie gern ich jede gute Richtung für unsere liebe Kunst, jedes redliche Streben dafür, sei es an sich auch noch so unbedeutend, hervorhebe und rühmend anerkenne, und werden sich wundern, dass ich, offenbar im Begriff Ihnen München als einen der genussreichsten Aufenthaltsorte für Künstler darzustellen, mit solchen Klageliedern anhebe; aber ich konnte nicht anders, denn Sie wissen auch, dass ich die Kunst, und in gewissem Betracht auch die Künstler mehr liebe als das Publikum, und dass ich, wenn sie durch Künstler oder Publikum gefährdet wird, es für jedes Ehrenmannes heilige Pflicht achte, ein freies, wahres und kräftiges Wort zu reden, und sollte es auch hier und da wehe thun, oder wohl gar auf unfruchtbaren Boden fallen. Dass ich nun aber hier in diesem Falle bin, ein freies und nach meiner innigsten Ueberzeugung wahres Wort zu sprechen, habe ich schon bewiesen, wenn mir gelungen ist nachzuweisen, dass man hier die Kunst nicht recht eigentlich liebt; denn die nachtheiligen Folgen liegen so nahe, dass ich sie wohl nur anzudeuten brauche. Die grosse Liebe zur Abwechslung erzwingt, wenn man denn doch, wie auch hier, auf das Publikum Rücksicht nehmen muss, ein allzureiches Repertoir, und macht die Darstellung oft ganz werthloser Produktionen nothwendig, denn noch sind wir nicht so reich an anerkannten guten Opernkomponisten, dass man nicht auch nach den Werken der unbekanntern oder als leichtfertig bekannten greifen müsste. Dies aber zieht die sehr richtige Folge nach sich, dass die darstellenden Künstler entweder ihre kostbare Zeit ganz nutzlos verschwenden, oder in der Ungewissheit, ob das Werk gefallen werde oder nicht, dem Einstudiren nicht die nothwendige Liebe und Anstrengung widmen, wobei dann sehr natürlich Kunst, Künstler, Kunstwerk und Publikum gar sehr verlieren. Kommt nun hierzu noch die für die Künstler traurige Gewissheit, dass das Werk doch selbst im glücklichen Falle nur selten, nur in grossen Zwischenräumen wird gegeben werden dürfen, dann tritt jener unglückliche Fall, nicht nur bei dem vorauszusehenden Fiasco ein, sondern überall bei jedem neueinzustudirenden Werke; ja, und selbst wenn es aufs sorgfältigste einstudirt wäre, wird, muss es nicht wieder vergessen werden, muss nicht vom Ensemble unendlich viel verloren gehen, wenn das glückliche Werk nicht gleich durch eine Reihe wiederholter Darstellungen das sichere Eigenthum aller darstellenden Künstler geworden ist? — Doch mein Brief wird allzulang, darum lassen Sie mich, hoffend, dass es besser werden wird, schliessen; denn auch dafür kann eine weise Leitung des Ganzen, deren sich das hiesige Theater so ganz besonders rühmen darf, viel thun. Vielleicht, dass ich später noch zuweilen hierauf zurückomme.

---

## Die berliner Singakademie in öffentlicher Thätigkeit.

(Schluss.)

Es würde überflüssig sein, die Vortheile öffentlicher Wirksamkeit der Singakademie für das Publikum auseinander zu setzen, oder die Nachtheile, die die Passivität eines so wichtigen Instituts von selbst herbeigeführt, das zu reich an Mitteln ist, als dass ein zweites neben ihm mit hinlänglichem Erfolg thätig werden könnte — und ansehnlich genug, um viele bei weniger entschiedenem Karakter und Ueberzeugung durch

die Macht des Beispiels von Gemeinsinn und gemeinnütziger Thätigkeit abzuziehen. Für die Akademie selbst ist Eintritt in öffentliche Wirksamkeit eben so unentbehrlich, um sie aus einer Bequemlichkeit zu wecken, die leicht zur Schlaffheit wird und jede höhere Regung des Geistes bannt oder unterdrückt.

Dies ist in allen bisherigen und so auch in der diesmaligen Aufführung der Singakademie bemerkbar geworden. Ein hoher Grad von Präzision, eine oft sehr günstige Derbheit und Rüstigkeit, die Früchte jahrelangen Zusammensingens des grossen Vereins, liessen bei aller gebührenden Anerkennung um so mehr ein freieres und edleres Walten in der Darstellung des Ganzen vermissen, das ohne geistige Erhebung des Dirigirenden und der Ausübenden nicht gedenkbar ist, gewiss aber nicht ausbleiben wird, sobald das Institut aus der Alltäglichkeit eines ewigen Uebens um der Uebung willen sich zu einer höhern Bestimmung angeregt fühlt.

Die nähere Darlegung darf dem nachstehenden eingesandten Bericht überlassen bleiben.

Marx.

---

## Judas Makkabäus, Oratorium von Händel, ausgeführt durch die Sing-Akademie im Verein mit der philharmonischen Gesellschaft in Berlin, 1828.

Die hiesige Sing-Akademie hatte, im Verein mit der philharmonischen Gesellschaft, Händels Oratorium, Judas Makkabäus, am 17. Januar — im Lokal der erstern — aufgeführt, und diese Aufführung ward am 6. Februar wiederholt.

Eine Anpreisung des Werks selbst wäre so anmassend als überflüssig; sein Werth ist längst anerkannt; es sei nur beiläufig erwähnt, dass dieses Oratorium, eine der spätern Arbeiten Händels, doch an Geist und Feuer keiner ältern nachsteht, und zu seinen Lieblingswerken gehörte. Es ist im Jahr 1746 von ihm geschrieben, oder vielmehr, da er bereits an der Augenschwäche litt, die sein baldiges Erblinden herbeiführte, grossentheils diktirt worden. Wenn dies vielleicht die Ursache ist, wesshalb dieses Oratorium sowohl für Verständniss, als für die Ausführung leichter, als manches andre Werk Händels, erscheint, so ist es eben dadurch auch um so geeigneter, vor einem gemischten Publikum aufgeführt zu werden, welchem der Maasstab zur Beurtheilung der ernsten Werke unsrer musikalischen Heroen der vergangnen Zeit gebricht. Es ist in den Chören dieses Oratoriums und in den meisten seiner Arien u. s. w. so viel dramatische Wahrheit und Karakter, dass gewiss jeder unbefangene Zuhörer, wenn er nur überhaupt eines musikalischen Eindrucks fähig ist, davon lebhaft ergriffen werden wird. — Für das grosse musikalische Publikum hiesiger Residenz, dessen Impotenz für musikalische Genüsse erst durch den Lärm aller und einiger anderer Instrumente erregt werden muss, und — Dank sei es den sublimen Arbeiten neuerer Tonsetzer! — auch sattsam erregt wird, ist solches Werk freilich nicht; daher war auch das Auditorium bei beiden Aufführungen — leider — nicht zahlreich, jedoch, besonders bei der zweiten, gewählt, aufmerksam und empfänglich für die Schönheit und Erhabenheit des Werks.

Wenn zwei in ihrer Gesammtheit so tüchtige musikalische Institute, wie die Singakademie und die philharmonische Gesellschaft, sich zur öffentlichen Aufführung eines so klassischen Tonstücks vereinigen, so ist das Publikum berechtigt, eine, durch sorgfältiges Einstudiren vorbereitete möglichst gelungene Ausführung zu erwarten, und diese Erwartung steigert sich natürlich bei der Wiederholung, wenn sie in so kurzer Frist nach der ersten Aufführung statt findet.

Dass die erste Aufführung diesen Erwartungen in verschiedener Hinsicht nicht ganz entsprach, dazu mochten manche zur Publizität nicht geeignete Störungen, auch Abänderungen, welche in der Besetzung der Solopartien noch am Tage der Aufführung nöthig geworden, wesentlich beigetragen haben. — Jedenfalls gewährte die Wiederholung am 6. Februar ein günstigeres Resultat. Die Akademie bewährte im energischen Vortrag der Chöre im Allgemeinen ihren wohlbegründeten Ruf, die Solopartien würden — wenn hin und wieder in den Rezitativen der Vortrag belebter gewesen wäre — trefflich ausgeführt zu nennen sein, und das bei schwieriger Leitung aufmerksame Orchester zeigte sich von dem in diesem Werk waltenden grossartigen Geist ergriffen, so dass die Ausführung die Zuhörer befriedigte und im Ganzen als gelungen anerkannt werden muss. Die hohe Stufe musikalischer Intelligenz und technischer Ausbildung, auf welcher die beiden Institute, deren Vereinigung wir diese Aufführung verdanken, stehen, dürfte indess zu noch höhern Erwartungen berechtigt haben, und mithin auch nachstehende Bemerkungen rechtfertigen.

Dass das Oratorium durch Auslassung zweier Chöre und mehrerer Solostücke bedeutend gekürzt wurde, mag durch nöthige Rücksicht auf die unsern Konzert-Aufführungen herkömmlich zugemessene Zeitfrist entschuldigt werden; doch wird dadurch — als nothwendige Folge — der Wechsel der Tonarten, der bei allen Werken Händels, so auch bei diesem, höchst karakteristisch ist, alterirt, und oft muss, um nach den Tonarten der nun folgenden Stücke hinzuleiten, der Schluss der Rezitative geändert werden. Was die Auslassungen selbst betrifft, so vermisste der Kenner des Werks ungern das energische, die Kampfeslust sprechend ausdrückende dreistimmige Chor in der ersten Abtheilung: „Dringt ein in die

Feinde u. s. w.;“ zumal es den Worten und der Musik des unmittelbar vorhergehenden Rezitativ's des Makkabäus sich weit passender anschliesst, als das bei der Aufführung folgende Schlusschor der ersten Abtheilung, so schön letzteres auch an und für sich ist.*) Dass Händel selbst diesen Chor als einen wesentlichen Theil des Werks betrachtete, beweist wohl der Umstand, dass er aus dem Thema desselben dasjenige der Ouvertüre baute. Auch diese ward bei der Aufführung — leider — weggelassen, und das Oratorium begann also mit dem Auftakt des ersten Chors. Ob bei einer so ernsten und würdigen Tondichtung der Beginn mit der Arsis gut zu heissen sei, das möge die Aesthetik der Tonkunst entscheiden; in Händels derartigen Werken kommt dergleichen, so viel Ref. bekannt ist, nicht vor.

So störend bei musikalischen Aufführungen eine hörbare und allzusichtbare Direktion ist (Ref. versteht hierunter das unaufhörliche Fechten mancher Dirigenten mit den Händen in der Luft), so nothwendig wird es doch bei einer so zahlreichen Masse, als hier zur Ausführung versammelt war, dass der Dirigent, oder doch das Medium seiner Direktion, allen Ausführenden sichtbar sei. Dies war indess hier nicht der Fall; die Direktion konnte kaum von dem Orchester hinreichend wahrgenommen werden, dem Gesangpersonal blieb sie vermöge der Stellung des Dirigenten im Rücken der Singenden völlig unsichtbar. Wenn hierdurch nicht öfter Unsicherheit entstand, und die hin und wieder eingetretene nicht lang anhielt, so gereicht dies eben so dem Orchester und dem tüchtigen Chor, als der Direktion zur Ehre. Doch muss diesem Uebelstand und andern der theilweise ungleiche Eintritt der Singstimmen in einigen ohne Ritornell beginnenden Chören, z. B. im Schlusschor der ersten Abtheilung, und in dem Chor der zweiten Abtheilung: „Du sinkst, ach armes Israel! tief hinab u. s. w.“ — zugeschrieben werden.

Manchen einzelnen Stücken des Oratoriums wäre ein belebteres Tempo günstig gewesen; vorzugsweise gehört hierher das mit dem Quartett begleitete Rezitativ des Makkabäus gegen das Ende des ersten Theils: „Und nun, blick her, hier steht dein Volk, mit Kriegesrüstung angethan u. s. w.;“ dieser begeisterte und begeisternde Ruf des Makkabäus ermangelte durch die Schläfrigkeit des Tempo, in welchem er vorgetragen wurde, aller Begeisterung; und die in Sechzehntheilen, gleichsam zitternd, sich bewegende Begleitung des Quartetts, die in lebhafterm Zeitmass so treffend die Ungeduld des kampfbegierigen Volks bezeichnet, konnte in dieser schleppenden Bewegung höchstens bei dem Zuhörer Ungeduld erregen. — Eben so würde dem Aufruf des Makkabäus zur Schlacht im zweiten Theil ein feurigeres Tempo angemessen gewesen sein. Der Chor mochte dies selbst empfinden; denn als er gleich darauf mit den Worten: „Uns weckt der schrecklich süsse Schall u. s. w.“ eintrat, riss er mit Feuer und Kraft das Ganze zu einer rascheren Bewegung fort. — Ueberhaupt wäre die Meinung, als seien der alten Musik langsamere Tempo's angemessen, als jetzt gebräuchlich sind, wohl näher zu beleuchten. Insofern sich diese Meinung als allgemeine Maxime ausspricht, kann Ref. in ihr nur ein Vorurtheil erkennen. Freilich versteht es sich von selbst, dass, wenn von rein kirchlicher Musik und deren Aufführung in der Kirche die Rede ist, hier — immer jedoch mit gehöriger Rücksicht auf Inhalt und Form der betreffenden Musik — stets eine gemessene Bewegung an ihrer Stelle sein wird. Die mannigfaltigen Gefühle und Leidenschaften aber, welche in den Oratorien geschildert werden, sind ohne Zweifel von unsern Vorfahren auf gleiche Weise empfunden worden, als von uns; und wenn dies zugegeben werden muss, so ist es auch höchst wahrscheinlich, dass jene diese Empfindungen eben so ausgedrückt haben werden, als wir sie auszudrükken uns veranlasst fühlen. Wenigstens ist kein Grund vorhanden das Gegentheil zu vermuthen, ausser in den in der Vorzeit allerdings häufigen Fällen, dass die Aufführungen in Kirchen statt fanden, wo die Lokalität gemessenere Bewegungen nöthig macht. — Jetzt aber, wo die Oratorien meist nur in Konzert-Sälen zur Ausführung kommen, kann Ref. wenigstens nicht begreifen, warum wir die in ihnen geschilderten Gefühle nicht auch in der Weise und Bewegung, wie wir sie empfinden, aussprechen und dem Zuhörer verständlich machen sollen? —

Es ist oben des kräftigen, energischen Vortrags der Chöre rühmend gedacht worden. Hin und wieder wäre indess auch bei diesen sowohl, wie bei der Orchester-Partie mehr Nüanzirung des Ausdrucks wünschenswerth, und gewiss dem Totaleindruck günstig gewesen; z. B. in dem zweiten Chor des ersten Theils: „Wir weih'n dem Edlen Klag' und Schmerz; ihm seufzt die Brust, ihm weint das Herz,“ — wo Worte und Musik öfters abwechselnd Steigerung und Verminderung der Stärke fodern; — eben so in dem Chor des zweiten Theils: „Du sinkst, ach armes Israel! tief herab u. s. w.“ Ref. kennt die Originalpartitur nicht, und weiss daher nicht, ob in derselben die Nüanzirung des Ausdrucks in diesen Chören vorgeschrieben sind; er vermuthet dies jedoch, da er die von Mozart bearbeitete Partitur, und die beiden Klavierauszüge — von Helwig bei Simrock in Bonn, und von Klasing bei Kranz in Hamburg erschienen — kennt, und in allen drein

*) Makkabäus wiederholt nämlich in dem vorhergehenden Rezitativ die Worte seines Vaters, mit denen dieser, sterbend, sein Volk zum Kampf für die Freiheit ermunterte, und schliesst nun, den Geist seines Vaters anredend, also: „Und nun, blick her, hier steht dein Volk, mit Kriegesrüstung angethan, mit tapferm Herzen, racherfüllter Hand, bereit zu dem Befehl, den du uns gabst;“ worauf der Chor kräftig und kampflustig, in die Worte ausbricht: „Dringt ein in die Feinde mit rüstiger Hand u. s. w.,“ wogegen bei der Aufführung jenem Rezitativ unmittelbar der Chor mit dem zu Gott gewendeten Ruf um Freiheit oder edlen Tod folgte.

bei dem ersten Chor, in dem Klasingschen Auszug auch bei dem letztern Chor mancherlei Nüanzirungen des Ausdrucks vorgeschrieben gefunden hat, von denen indess weder der Chor noch das Orchester etwas vernehmen liessen, denn beides ward von Anfang bis zu Ende forte gesungen und gespielt. Auch sonst wäre im Orchester — so wacker und aufmerksam sich dasselbe auch bewies — einzelnen Instrumenten, insbesondre den Bässen, hin und wieder etwas mehr Diskretion zu empfehlen gewesen; — namentlich sei die Alt-Arie zu Anfang des dritten Theils erwähnt, wo die Kontra-Bässe den oft wiederkehrenden Refrain



zu schonungslos, und für den gläubig-frommen Karakter dieser Arie zu grell markirten. Jedenfalls foderte der Ausdruck der Worte und der Musik in den angeführten und andern Stellen mehr Nüanzirung, diese mag in der Partitur ausdrücklich bezeichnet sein oder nicht. — Und wenn man sich ganz getreu an die Vorschriften der Partitur halten wollte, warum ward der erste Theil des Triumphchors in der dritten Abtheilung: „Seht, er kömmt mit Preis gekrönt u. s. w." der in der Partitur dem Chor der Jünglinge (zwei Soprane und Alt) zugetheilt ist, hier von drei Solostimmen ausgeführt? Warum ward das in der Partitur den Hörnern allein zugetheilte Ritornell dieses Chors durch die Oboen, unisono mit jenen, begleitet? Warum ferner die Abänderung des vorhergehenden Rezitativs: „Von Kaphar Salama eil' ich mit Adlersflug u. s. w.?"

Endlich dürfte noch zu erwähnen sein, dass die Chorstimmen, der Quantität nach, sehr ungleich besetzt waren. Der Chor bestand aus ungefähr 150 Personen; davon gehörten etwa 44 — 46 zum Sopran, 36 — 38 zum Alt, nur 24 zum Tenor, und 44 — 46 zum Bass; mithin waren die Mittelstimmen gegen die äussern zu schwach besetzt.

Es sei erlaubt, noch eine allgemeine Bemerkung in Bezug auf jetzige Aufführungen Händelscher Oratorien hinzuzufügen. In den meisten Arien und Duetten dieser Werke wird die Singstimme in der Partitur stellenweise nur durch den Bass (hin und wieder beziffert, noch öfters aber unbeziffert) mitunter auch noch durch die erste Violine begleitet. Beschränkt man sich bei der Aufführung blos auf diese Begleitung — besonders durch den Bass oder das VCello allein, so empfindet unser des Bicinii entwöhntes Ohr eine unangenehme Leere; wenigstens wird dies bei allen denjenigen der Fall sein, die nicht hinreichende musikalische Bildung besitzen, um in Gedanken die fehlende Mittelstimme zu ergänzen; und diess ist die Mehrzahl. Wie war es nun wohl damit in der Vorzeit? Und wie wurde damals solchem Uebelstand begegnet? Nach der auf uns gekommenen Tradition leitete Händel die Aufführungen seiner Oratorien am Flügel (nicht an dem tonarmen Fortepiano unsrer Zeit) oder gewöhnlicher noch an der Orgel, und wusste durch sein meisterhaftes Spiel auf beiden das, was ihm nöthig schien, auszufüllen. Da sich dies bei uns nicht ausführen lässt, weil die Orgel aus unsern Konzertsälen verbannt, unser Fortepiano aber bei seiner Tonesarmuth nicht geeignet ist, den in der Schreibart dieser Werke vorherrschenden gebundenen Styl erkennen zu lassen, auch die Begleitung durch dasselbe, sobald sie in Kontakt mit irgend einem Bogeninstrument tritt, alle Wirkung verliert; — so fragt es sich, ob es nicht angemessen wäre, die in dergleichen Stellen fehlenden Mittelglieder der Begleitung — versteht sich, cum grano salis — in den Stimmen des Bogen-Quartetts zu ergänzen, und durch dasselbe ausfüllen zu lassen; etwa auf die Art, wie es Klasing in seinem Klavierauszug angedeutet hat. Ref. meint wenigstens hierin keine Beeinträchtigung des grossen Meisters zu finden; glaubt vielmehr, dass manches Werk desselben dadurch dem allgemeinen Verständniss näher gebracht werden, und eine Ausfüllung in diesem Sinn der Ausführung einzelner Arien und Duette des vorliegenden Oratoriums nur vortheilhaft gewesen sein würde; z. B. in der ersten Abtheilung, dem ersten Duett: „Der stolzen Macht, die uns bezwang u. s. w." der Arie des Makkabäus: „Bewaffne dich mit Muth, mein Arm u. s. w.," dem Duett: „Komm, süsse Freiheit u. s. w.;" in der zweiten Abtheilung, der Arie: „Du sinkst, ach armes Israel! tief herab u. s. w.," und hin und wieder dem Duett der dritten Abtheilung: „O Friede, reich am Heil des Herrn u. s. w."

So weit diese Bemerkungen, zu denen Ref. durch die erwähnte Aufführung sich veranlasst gefühlt hat. Der aufmerksame Leser, der gefunden hat, dass diese Aufführung oben als befriedigend für die Zuhörer und im Allgemeinen als gelungen anerkannt worden, dürfte vielleicht fragen: „Wozu, nach jenem günstigen Urtheil, noch diese Bemerkungen, die fast nur Ausstellungen enthalten? — Solcher Frage diene zur Antwort: Diesen Bemerkungen, aus reiner Liebe zur Kunst, aus inniger Verehrung Händels und seiner Werke hervorgegangen, liegt nicht sowohl die Absicht, zu tadeln, zum Grunde, als sie vielmehr darauf aufmerksam machen sollen, dass auch eine gelungene Kunstleistung immer noch die Möglichkeit einer noch gelungenern zulässt, sie sollen mithin zum Streben nach Vervollkommnung anreizen, — denn in der Kunst ist Stillstand schon Rückschritt. Sie sollen endlich Allen, die es angeht, recht eindringlich es an's Herz legen, die unsterblichen Werke Händels, dieses Fürsten der Tonkunst, wie ihn Rochlitz nennt, nur recht sorgfältig einstudirt und würdig ausgeführt dem Publikum zu produziren; denn nur alsdann — aber dann auch gewiss — können sie erwarten, dass der Eindruck eben der rechte sein, Bewunderung der erhabnen Werke erweckt, Lust und Liebe zu ihnen allgemeiner verbreitet werden, und somit der Gewinn für die Kunst selbst bleibend sein werde.

In dieser Beziehung schliesst Referent mit dem Wunsche: „Prüfet Alles, und das Gute behaltet."

Berlin, im Februar 1828.

....h.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 27. Februar — Nro. 9. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Zur Geschichte der Musik.

Mit der Geschichte der Musik steht es wie überhaupt mit der Geschichte der Welt. Die grossen hervorragenden Momente beider leben in unser aller Bewusstsein, ein sicherer Instinkt gleichsam hat gelehrt sie herauszusondern aus dem Gewühl und an ihnen festzuhalten. Aber was nur in dem Bewusstsein aller lebt, ist eben desshalb nicht gegenständlich, nicht erkannt. Nur die Härte der Individualität vermag es, einen Inhalt scharf und klar darzustellen, und die Nebel zu verscheuchen, die ihn im Allbewusstsein düster umziehen. In dem was sie produzirt erkennt der Einzelne dann, was früher nur Ahnung in ihm gewesen, was er sich selbst vorzuführen keine Kraft hatte. So erfahren an ihren grossen Künstlern die Nationen nur, was sie längst gefühlt, was als Poesie ihr Dasein, ihre geistige Existenz durchwebte, und von ihren grossen Männern überhaupt datiren die Völker das Bewusstsein ihres Lebens, die Klarheit ihres Seins, und was mit dieser Klarheit sogleich verbunden ist, die stumme Verschlossenheit der Nation wird gebrochen — die Künste, heisst es, bilden das Volk, beleben die Masse.

Wenn eine gründliche Aesthetik geliefert werden soll, so muss diese Ansicht der Identität festgehalten werden, aber auch wahrhaft ins Leben treten. Fragen, die so vielfach aufgestellt werden, Fragen nach dem Verhältniss der Künstler zu ihren Zeitgenossen, zur Kunst, zu ihren Richtern existiren in der That gar nicht. Ausgehend von der Trennung des Künstlers und seines Volkes, den Künstler darstellend in der Spitze der Subjektivität, ja, wäre diese Trennung in der wahren Kunst vorhanden, des vollendeten Egoismus, hat man, und anders konnte die Beantwortung solcher Fragen nicht ausfallen, nur negative Resultate erlangt, und eine lose Verbindung beider in den Kritikern erkennen wollen, die von der einen Seite die Werke der Kunst zugänglich machen sollten für das Volk, und von der andern das Volk diesen Werken entgegenführen. Nun ist das sonderbare Phänomen aber eingetreten, dass diese Kritik und ihre Wortführer erst erschienen, als das eigentliche Leben der Kunst vorüber war; und, selbst wenn man nicht weiter eingehen will, sollte nicht billigerweise ein Element, das in der Blüthe nicht Raum fand sich geltend zu machen, das auf erstorbenen, öden Gefilden erst sich mühsam fixiren konnte, sollte ein solches Element nicht höchst verdächtig erscheinen?

In der That existirt die Kritik als Selbständiges, als getrennt von den Kunstwerken durchaus nicht, ja wenn man ihr die Selbständigkeit nicht läugnen will, so muss man das Prinzip der Ironie das sie aufstellt und gegen das nothwendig sich jedes Kunstgefühl erheben muss, nur als eine Konsequenz ihres Daseins ansehen — das Prinzip selbst ist ihr höchstes.

Diese Kritik ist verderblicher geworden, als man sonst bei einer leichten Uebersicht geneigt sein könnte anzunehmen. Jeder wahrhafte Inhalt der produzirt werden soll, hat mehr oder minder klar die polemische Stellung gegen sie anzunehmen; ja unser Denken, aus diesen Fesseln heraustretend, hat in sich selbst den Kampf mit ihr zu bestehen, wenn auch seine Produkte Spuren dieses Kampfes nicht an sich tragen

werden, eben der Nichtigkeit des Gegners wegen.

Für den Anfangspunkt der Geschichte moderner Kunst hält man häufig das Alterthum, und hegt dabei die Ansicht, als hätten die einzelnen Künste sich aus ihm entwickelt. Man kann nicht leicht eine falschere aufstellen, eine Ansicht, die den Nerv des modernen Kunstorganismus sicherer durchschnitte, als diese. Hervorgegangen aus völliger Unkenntniss der grossen Kluft, die zwischen dem Alterthum und der modernen Welt gelegt ist, in dem Unvermögen basirend, eine eigenthümliche Gestaltung an sich zu erfassen — denn man lässt eben so griechische Kunst aus ägyptischer hervorgehen, u. s. f. — kann hier nur die Rede sein diese Ansicht für die Musik zu widerlegen, wo der Gegensatz beider sich noch herber ausgesprochen hat, als irgendwo.

Es ist bekannt, dass die ersten Anfänge der Musik im Mittelalter nur Harmonie waren, d. h. ein Hinzufügen mehrerer Stimmen zu einer vorherrschenden, die damals meist im Tenor lag, (daher sein Name). Diese vorherrschende Stimme, die Melodie, wurde vom Komponisten als ein Festes, Selbständiges vorgefunden, sie lag im Volke und ging aus seinem Innern nicht hervor. Alle Untersuchungen aber über die Musik der Alten haben nichts Gewisseres ergeben, als dass sie der Harmonie völlig entbehrte; die Flöte das einzig begleitende Instrument, ein Instrument, das in der ersten Periode der Musik bis auf Gluck, wenn auch vorhanden, doch völlig untergeordnet blieb.

Was jedoch in diesem eigenthümlichen Anfang der Musik des Mittelalters Tieferes enthalten ist, die Musik ist beim Volke, der Komponist giebt ihr durch die Harmonie nur innere Nothwendigkeit. Er befreit sie so von der Partikularität einer einzelnen Stimme, und indem er sie in andern wiedertönen lässt, gewinnt er ihr Allgemeinheit.

Die Musik aber beim Volke ist stumm, nur einzelne lang verhaltene Töne vermögen das innere Gefühl auszusprechen, und dieses Gefühl ist nur die Klage über die Unkraft in der Produktion. So finden wir diese Musik als Choral, und indem sie keine Schöpfung des Einzelnen ist, mehr ein Naturelement, so nehmen daran die verschiedenen Völker jener Zeit einen gleichmässigeren Antheil, und sind in diesem Entkeimen der Kunst in einer Identität, wie wir sie in spätern, entwickeltern Zeiten nicht wieder finden, noch finden können.

Ein weiterer Fortgang, und wie in dieser dumpfen, klagenden Musik klar genug ausgesprochen ist, ein nothwendiger, ist der zur Individualität und damit zur Produktion; die Künstler treten in der Musik auf. Keine Kunst hat bedeutender ihre Künstler gefodert als die Musik, und keine Künstler sind allgemeiner aufgenommen worden als eben die Musiker.

So wie aber das Mittelalter das Hervortreten der Subjektivität ist, so ist es auch das Vorbeugen gegen die Partikularität, die anhebt, wenn die Subjektivität nicht getragen wird vom Allgemeinen — das beginnende Verderben. Wenn man dieses Vorbeugen nicht als ein durchaus positives fasst, so wird man es aufgeben müssen, diese Zeit zu begreifen, die bis jetzt keineswegs enthüllt vor uns liegt. Jener kolossale Bau des Gotteshauses, der in seinem kühnen Anflug gebrochene Thurm, unten die hohen Gewölbe, gegen die der Einzelne verschwindet und in seiner Nichtigkeit dasteht und niedersinkt, selbst des Lichtes Klarheit getrübt durch wunderbare Anordnung; im Reiche der Gedanken, seine Freiheit gebunden durch den Satz, gelähmt durch eine äusserliche Nothwendigkeit des Beweises; in der Musik eine Masse von Regeln, ja eine Arithmetik, aufgestellt die Zügellosigkeit des Künstlers von vorn herein zu bändigen, die noch gar nicht vorhanden war.

Im Kontrapunkt ist die Freiheit des Künstlers nur eine scheinbare; es sind vielmehr die einzelnen Stimmen, die sich geltend machen, der Komponist führt sie nur durch einen erfundenen melodischen Satz, der selbst zum Theil einer Berechnung unterliegt, in die Schranken. Man weiss, dass Lully zu seinen Chören nur diesen Satz gab, die weitere Ausführung Schülern überlassend.

Eine Musik bildet sich so, in deren Bau das unterste zu oberst gekehrt werden kann, die

Musik aber bleibt, und ihr Karakter auch, denn sie entbehrt dessen. Diese Musik ist nothwendig Chor, und zwar Kanon und Fuge. In einem seltsamen Widerspruch findet sich der Künstler im Mittelalter, wenn er komponiren soll, wo ihn das Gewühl seiner Stimmen und der Zwang, den sie ihm auflegen, verlassen. Die Freiheit, die ihm hier wird, und der er nicht gewachsen ist, benutzt er lediglich ins Bunte, Viele sich zu ergehen, und aus der ernsten Komposition wird die mit Zierrath, Trillern, Rouladen überladene, wie wir sie in den Arien der damaligen Zeit finden, zum Beweise, dass der Kontrapunkt keine äusserliche Fessel ist, sondern bedingt wird durch die Unfähigkeit des Künstlers zur Freiheit selbst.

Ein Aehnliches finden wir in den Beiwerken gothischer Baukunst, wo ihr versagt sind die gewaltigen Massen, wo sie sich hergeben muss, Details mit kleinlichen Mitteln auszufüllen. Allein aus dem Gewühl dieser Chöre weht ein Geist der Kindlichkeit, d. h. ein Versenktsein des Eigenwillens, der uns jetzt, wo die Musik der Ausdruck geworden ist aller Partikularität, der Tummelplatz geworden aller Leidenschaftlichkeit, unbewusst an sich zieht, der es zur Genüge begreiflich machen wird, wenn wir tiefere Gemüther hinausstreben sehen in jene alte Musik; unbefriedigt und kalt gelassen, in Zeiten zurückkehren sehen die unserm Innersten entrückt, ja ein Räthsel geworden sind, wenn wir sie vergeblich streben sehen, die verklungenen Töne der alten Meister wieder ins Leben zu rufen.

Hier tritt in der Geschichte der Musik ein Zeitpunkt ein, in den wir gewohnt sind die Revolution derselben zu verlegen, und diese Revolution geht von einem einzigen Künstler aus und ist mit ihm vollendet.

Die Geschichte einer Kunst, haben wir gesehen, ist im Allgemeinen ihre Bildung aus einer trüben Existenz in der Allheit zu ihrer bestimmten, klaren in der Individualität; ja man kann sagen die wahrhafte Geschichte der Kunst führe nur bis dahin, wo die Kunst Kraft gewann sich einen Künstler, der ihr Organ werde, zu schaffen. Was über diese Zeit hinausgeht, gehört der Wirklichkeit der Kunst nicht mehr an, so wenig als das Verderben, das in jede einbricht, ihr angehört, oder eine nothwendige Folge ihrer Existenz wäre. Soll die Geschichte sich auch auf diese Zeit erstrecken, so hört sie auf Geschichte der Kunst zu sein und wird Geschichte der Künstler.

In der Entwicklung der Musik sind wir zu einer Stufe gelangt, wo die Individualität zwar hervortritt, aber überwältigt, oder vielmehr in ihrem Fortgang gehemmt wird durch die Mittel selbst. Der letzte Schritt ist zu thun, die Bildung eines Künstlers, gegen den die Kunst kein fremdes, anderes Sein habe, das erst, wie in der kontrapunktistischen Musik zu überwinden wäre, sondern die allein aus ihm hervorgeht, ein reines Produkt seiner persönlichen Freiheit. So erscheint Gluck in diesem von Regeln aller Art strotzenden Jahrhundert mit einer Musik, die eine neue Schöpfung zu nennen ist, nicht entstanden aus dem Alten, nicht mit ihm in Kampf, sondern es geradezu ignorirend. Daher hat er auch den Vorwurf auf sich nehmen müssen, ihm ginge die Kenntniss jener Regeln ab, ein Vorwurf, der nur als Bemerkung richtig, ja wahr ist, unter der Gestalt des Vorwurfs gegen den ersten Künstler jedoch nur Erstaunen erregen kann.

Die Musik bei Gluck muss eine edle genannt werden, denn das Edle überhaupt erhält das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit, weiss es in wirklicher Existenz, das heisst frei von Besonderheit und Zufälligkeit zu bewahren. Allein das Edle ist nur gegeben mit der reinen Persönlichkeit, mit dem wahrhaften Künstler. Wenn wir in der frühern Musik hunderte von Komponisten fast dieselbe Musik produziren sehen, wenn eben so die Werke der neuesten Zeit in ihrem Grundprinzip identisch geheissen werden können, so könnte es auffallen, wenn es in dem Gesagten nicht seine Erledigung fände, dass dieser Karakter des Edlen in der Musik nur bei Gluck gefunden wird und mit ihm verschwindet. In der Reihe der Komponisten vor und nach Gluck giebt es keinen, den man mit ihm dürfte zusammenstellen wollen; dieser Wendepunkt der Musik, in dem sie ihrem Begriff nach ganz ent-

halten ist, so wie die erscheinende Kunst mit dem Edlen überhaupt sich immer vollendet, ganz in Gluck, und kann seinem Wesen nach nur in die Persönlichkeit, nie in Individuen gelegt sein.

Gluck ist der erste Künstler, der Musik frei aus sich schafft. Das Schaffen nun, wenn es nicht durchaus hohl und inhaltslos ist, fängt an von dem Gefühl des Mangels, des Schmerzes an

„Freundlos war der grosse Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum erschuf er Geister."

Die Ouvertüre ist bei Gluck die Trägerin dieses Schmerzes geworden, durch sie wird offenbar, dass seine Werke seine Schöpfungen sind. Oder kann man die Einleitung zur Iphigenia in Tauris, (um nur diese hier zu nennen) etwa anders begreifen? Wenn sie denn durchaus das schöne Wetter vor dem Sturm (eine Ansicht die übrigens eine neuere Komposition eingegeben zu haben scheint) darstellen soll, was weiss man zur Entschuldigung dieses sonderbaren Paukenschlages herbeizubringen, der das ganze Gemälde der Natürlichkeit, in dem man sich noch eine Weile hätte ergötzen mögen, so plötzlich und barbarisch zertrümmert?

Für eine Tiefe von Gluck muss man es erkennen, wenn er hierzu die Instrumentalmusik erwählt. Er hat für Instrumente nichts weiter geschrieben! Seine Ouvertüren sind an und für sich nichts, den meisten fehlt sogar der Schluss, und nicht weil sie in die Oper einleiten, sondern weil sie Gluck mehr oder minder klar alle plötzlich abbricht, ohne ihnen darum das Bestehen eines Ganzen zu geben, das sie bei ihm schon als Instrumentalstück nicht erlangen können.

Die frühere Musik hatte keine Ouvertüre, oder nur eine äusserlich angehängte, und über diese konnten Rousseau und andere Kritiker dann berathen, ob sie das Folgende zu skizziren habe — bei Operntexten überhaupt eine völlig überflüssige Mühe — oder ob sie etwa nur die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erwecken habe, gleichsam ein Gebot des Stillschweigens sei, für welches letztere sich namentlich Rousseau im Diktionnaire erklärt.

Die frühere Musik konnte ihrem Wesen nach keine Ouvertüre haben, denn aus der Seele des Komponisten ging sie nicht hervor. Sonst finden sich bei Händel, der für einen grossen Theil jener neuern Periode schon angehört, Spuren dieser Ouvertüre, d. h. des Anfangs, des Schaffens der Musik. Die Einleitung zum Messias freilich ist ein hors d'oeuvre zum Ganzen, aber in der Begleitung des ersten Rezitativs: „Tröstet u. s. w." sind unverkennbare Spuren jenes Schmerzes, den wir eben nicht genauer karakterisiren, in den Gluckschen Ouvertüren jedoch nachempfinden können.

In den Ouvertüren unserer neuesten Musikstücke ist diese Bedeutung seltsam verkehrt worden; nicht allein, dass einzelne von diesen Werken in der That nur als Anhang zu fertigen Ouvertüren erscheinen, sprechen sie alle fest und bestimmt nur den unabänderlichen Willen aus, zu komponiren, ein Wille, der so wie er dasteht, Eigenwille genannt werden muss.

In dieser allgemeinen Darlegung des Wesens der Gluckschen Musik erledigen sich Fragen, in wie fern diese Musik identisch sei mit ihrem Inhalt, in wie fern überhaupt die Musik die Worte zu kommentiren habe, was man eben für diese Musik vindizirt hat, von sich selbst. Jetzt, wo man sagen kann, die Musik bedürfe des Textes gar nicht mehr, da sie es versteht auch ohne ihn fertig zu werden, sind gerade Untersuchungen über das Wesen des Operntextes, Mittel ihn zu verbessern, an der Tagesordnung. Das Beste was hierüber vielleicht gesagt werden kann, finde ich in einem Aufsatze meines Freundes Droysen, in dieser Zeitung.*) Aber nur das Eine mag hier erinnert werden: diese Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, die Musik trete zur Dichtung um sie anschaulicher oder dergleichen zu machen, und diese Voraussetzung ist nicht gegründet. Die Musik ist nicht nur Mittel für ein Anderes, sei dieses Andre, was es wolle. Unsere herrenlose Musik kann es freilich leicht werden, aber man kann diese Ansicht nicht zum Maasstab eines musikalischen Kunstwerkes, und vor allem nicht der Gluckschen erheben wollen.

Nur wenig bleibt mir über den weitern

*) No. 3. und 4. dieses Jahrgangs.

Verlauf der Geschichte der Musik beizubringen übrig. Die Geschichte der Kunst schliesst sich mit Gluck und die der Künstler hebt an, die wie alles Partikulare in eine unendliche Vielheit sich verliert, die das nur gemeinsam hat, partikular und besonders zu sein. Man hat sich über die Werke der neueren Meister nicht zu täuschen, einer äussern Anschauung allein gilt ihre Mannichfaltigkeit für Allheit. Wenn wir von der einen Seite die Musik nur gegründet sehen, in dem Wunsche komponirt zu haben — die vollendete künstlerische Eitelkeit, wie sie fast bei allen unsern Konzert-Komponisten angeschaut werden kann: so hat sie sich von der andern Seite hergeben müssen, die Einfälle einer oft launischen, wenn auch genialischen Ichheit gleichsam zu perpetualisiren.

Unter solchen Umständen sehen wir besonders die Instrumentalmusik der Schauplatz werden dieses ungeheuern Verderbens, denn Verderben muss man nennen, wo das Unselbständige, Nichtige nicht allein fixirt, sondern sogar geschaffen wird. Bei allen ihren Instrumentalstücken hat jene alte Zeit keine Instrumentalmusik, keine Musik, die dem Karakter derselben im Allgemeinen, noch dem der einzelnen Instrumente entsprochen hätte. Bei Gluck sehen wir sie den Platz einnehmen, der ihr in der Gesammtidee der Musik zukömmt, keine blosse Unterstützung noch Wiederholung des Gesanges, aber auch kein Zerfallensein mit demselben. Sie wird eigenthümliche Begleitung und ist nothwendige Postentwicklung der Ouvertüre, ist, wie es an einem andern Ort gezeigt werden soll, die wahre Auflösung des Gegensatzes zwischen dem Inhalt an sich und dem ihn hervorrufenden Künstler.

Zu ihrer Höhe, zur Alleinherrschaft gelangt die Instrumentalmusik in unsern Zeiten; nicht **aus** dem Gesang bildet sie sich, wie in der alten Musik, nicht **mit** dem Gesang zugleich, wie bei Gluck, sondern **vor** ihm; und damit dies klarer werde, in dem letzten Produkt jenes kühnen Meisters ruft sie den Gesang herbei, um über ihn zu triumphiren.

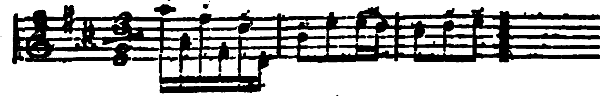
Diesen allgemeinen Gang der Instrumentalmusik finden wir auch in ihr selbst wiederholt. Die Blasinstrumente, jenes subjektive Element unter den Instrumenten, sind ihrem Wesen nach in der alten Musik nicht gekannt; bei Gluck treten sie, wie wir gesehen haben, die Subjektivität überhaupt bei ihm, als einzelne, lang gehaltene Töne hervor; bei Mozart stehen sie gleichsam den Streichinstrumenten gegenüber, beide fast gleich an Werth (worüber besonders seine Symphonien die Belege geben). In unserer neuesten Zeit sind sie die Stimmführer geworden, die andern Instrumente fast nur zu ihrer Begleitung, so dass wenn oft diesen noch ein bedeutenderes Feld eingeräumt zu werden scheint, man sich beim Anhören der dahin gehörigen Werke, der Meinung nicht entschlagen kann, als geschehe dies gewissermassen nur, das Bedürfniss nach jenen zu erwecken und ihren Eintritt willkommner zu machen. —

Ich glaube dies wären im Allgemeinen die Ansichten über die Entwicklung der Musik, die sich nicht zu scheuen haben werden, den einzelnen Werken, durch welche diese Entwicklung sich durchgewunden, unter die Augen zu treten. Die theoretischen Ansichten, die man hin und wieder über einzelne Theile der Geschichte gehegt hat, sind grösstentheils von den Erscheinungen desavouirt worden, eben weil sie sich getrennt von ihnen gebildet hatten. Das hier Dargelegte trifft dieser Vorwurf wohl nicht, wenn auch die Form des Aufsatzes, die der Bestätigung ihres Inhalts durch das Vorhandene entbehrt, ihn fast auf sich zu laden scheint — eine Form übrigens, die durch die Umstände bedingt ist unter denen der Aufsatz erscheint, und die er durch weitere Ausführungen nach und nach verlieren wird.

Ludwig Moser.

## 3. Beurtheilungen.

**Fuge in D, für 2 Violinen, 2 Violen und Violonzell. Komponirt von Ludwig van Beethoven, am 28. November 1827. Wien bei Tobias Haslinger.**



In dieser Komposition ist der geniale Schwung

des anerkannten Genies unsers erhabenen Meisters nicht zu verkennen, welcher darin nicht nur einen ganz eigenthümlichen Effekt dieser fünf Instrumente hervorbrachte, sondern auch eine Laune äusserte, deren Nachahmung einem gewöhnlichen Talent unmöglich ist. Wenn wir die einzelnen Theile durchgehen, finden wir, dass der Komponist das Thema dieser Fuge nicht nur durch diese fünf Stimmen regelrecht durchführte, sondern auch darin einen sehr guten Kontrapunkt und die Engführung an ihrem rechten Orte anbrachte. Weil aber dergleichen Kompositionen länger ausgedehnt, und darin besondere Kunststücke der Tonsetzkunst noch angebracht werden, welche der Komponist nicht für gut befand, hierher zu stellen, so sehen wir deutlich, dass es nicht seine Absicht war, für diese Instrumente eine komplette Instrumentalfuge zu schreiben, welches bei dem dazu gewählten Thema theilweise wegen der darin enthaltenen Sprünge auch nicht einmal gut angewendet gewesen wäre.

Der vierhändige Klavierauszug davon, in welchem die Stimmen fast ganz unverändert wiedergegeben sind, ist sehr gut, und der zweihändige, worin die Stimmen, wegen Schwierigkeit in der Ausübung, mitunter etwas geändert werden mussten, auch ganz vortrefflich. Es dürften daher dem Klavierspieler, welcher für dergleichen Tondichtungen wahrhaften Sinn hat, diese beiden Klavierauszüge, welche bei demselben Verleger erschienen sind und von dem Komponisten selbst bearbeitet wurden, zur Ausübung anempfohlen werden. Denjenigen aber würde die Partitur eher zu empfehlen sein, welcher beabsichtigt, sowohl des Kontrapunkts als auch des Fugensatzes wegen, aus den hier in dieser Tondichtung zusammengestellten Sätzen Nutzen zu ziehen. Bei der Ausübung der Bogeninstrumente dieser Komposition würde wohl auch ein langsames Zeitmaas, damit die Sätze, welche darin enthalten sind, deutlich vernommen werden können, mit Recht empfohlen werden dürfen.

H. B.

---

**Grosse Ouvertüre zu König Stephan. Geschrieben zur Eröffnung des Theaters in Pesth, von Ludwig van Beethoven. 117tes Werk. Partitur. Dasselbe in Orchesterstimmen. Wien bei Haslinger.**
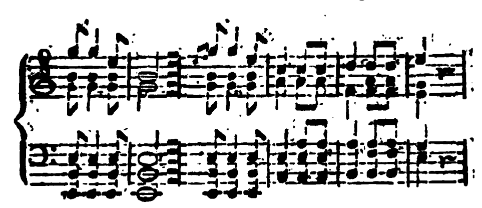
Bei der Ankündigung eines neuen Werkes von Beethoven ist man jetzt, nach der Riesensymphonie mit Chor, nach dem Wundergewebe seiner letzten Quatuors, geneigt nichts anderes als Unerhörtes zu erwarten: neu erschlossene Mysterien — ein tieferes Versenken in jene Luftklänge, die Beethovens Einsamkeit durchwehten, wie Ceylons *) Aetherhöhen — einen reichern, freier geschwungenen Reigen der Stimmen; wenigstens will man, wie in der Ouvertüre Op. 124.,**) die Erscheinungen vorübergeführt sehen, die hinter dem Vorhang des neuen Theaters harren mögen.

Diese Erwartung muss sich nun bei dem neuen Werke getäuscht finden, das uns erinnern mag, wie weit Beethoven entfernt war, sein eigenes Wesen in eine stereotype Manier ausarten zu lassen, wie fremd es ihm war, seine Aufgabe, die Grundidee eines Werkes etwa durch hohe Reden, durch gesteigerte Kunst oder gehäufte Mittel hinaufzuschrauben. In der vorliegenden Ouvertüre spricht sich der lieblich naive, heitere, gemüthvoll bewegte und kräftig aufwallende Karakter des ungarschen Volkes aus; dies und nicht mehr sollte gegeben werden — und wurde in reiner, ungeschmückter und ungesuchter Einfalt ausgesprochen. Nach einfachen Rufen singt erst die Flöte, dann die Klarinette mit zutretendem Horn und Oboe ihr Nationalliedchen; eine höchst einfache Fortspinnung führt zum Thema des Presto (Es-dur)

---

*) Bekanntlich vernimmt man über den Höhen dieser Insel bei tiefer Windstille zuweilen Klänge, die sich in der Luft zu erzeugen scheinen, bald wie der Klagegesang von Jungfrauen und Jünglingen, bald wie anschwellende, erdröhnende und zitternd dahinsterbende Harmonien einer fernen Orgel, bis ein leis' wehendes Lüftchen alles entführt.

**) Der Zeitung dritter Jahrgang No. 1. und 10., Seite 2 und 78.



das luftig und frisch von Bläsern intonirt, mit einem einfachen Horngesang von ihren auf die Saiteninstrumente übergeführt und vom Tutti wiederholt wird. Noch jovialer, fast leichtfertig läuft der Seitensatz durch die verschiedenen Instrumentenchöre, steigert und senkt sich leicht und anmuthig, und führt statt aller, sonst bei Beethoven so überreichen Durchführung das einleitende Andante zurück, worauf Alles sich einfach wiederholt und sofort zum frohen Schlusse drängt.

Kunstlosigkeit des kunstgeübten Meisters.

M.

## 4. Berichte.

### Mösers elfte Abendunterhaltung am 20. Februar.

Wenn Ref. sich der Klagen erinnert, mit denen die ersten Jahrgänge dieser Zeitung angefüllt werden mussten: dass man im Lauf einiger Jahre, in maaslos gehäuften Konzerten kaum eine vollständige Symphonie in Berlin zu hören bekomme: wenn die Mahnungen zur Verbesserung des Konzertwesens so oft überhört, ja gemissdeutet wurden: so muss die entschiedene, die Erwartung der Meisten überbietende Verbesserung dieses Kunstzweiges ihm und allen theilnehmenden Kunstfreunden um so mehr Freude gewähren und seine Ueberzeugung verstärken, dass das hiesige Publikum Empfänglichkeit genug für das Beste und Edelste in sich trägt, wenn nur die Künstler nicht säumen, sie zu erwecken und zu hegen. Während die gehaltlosern Konzert-Veranstaltungen fast ganz verschwunden, oder theilnahmlos vorübergegangen sind, hat sich die Mösersche edelsinnige Unternehmung, beginnend unter dem misslichen Vortritt einer äusserlich ähnlichen von einem berühmten Virtuosen, anfangs spärlich vom Publikum unterstützt, so siegreich erhoben, dass in der elften Versammlung der geräumige Saal kaum die Menge der Zuhörer fasste und es thunlich geworden ist, nach zwölf Unterhaltungen einen zweiten Cyklus von sechs Abenden anzukündigen, deren erster uns

die Ouvertüre zu Oberon von Weber,
das sinnig-liebliche Septuor von Beethoven, und
dessen unlängst mit Enthusiasmus aufgenommene B-dur-Symphonie

bringen wird.

Wenn schon in den bisherigen Versammlungen alles erblickt wurde, was sich zu dem Kreise gebildeter Kunstfreunde rechnen darf, so wird sich der Fortsetzung noch mancher anschliessen, der diese Neigung und Bildung in sich erhalten und erhöhen und durch seinen Beitritt das edelste und würdigste Unternehmen im Kreise des hiesigen tonkünstlerischen Lebens anerkennen und fördern will. — Wenn endlich auch in der heutigen Versammlung ungeachtet der guten Wirkung einer Ouvertüre zu Götz von Berlichingen von K. W. Henning und des meisterhaften Spiels der Herren Möser, Lenss u. s. w. in Mozarts C-dur-Quintett der allgemeinste Antheil der Zuhörer sich der Beethovenschen Sinfonia eroica zuwendete und jeden ihrer Sätze mit enthusiastischem Beifall begleitete, so wird es immer sichtlicher, dass vornehmlich die Herrlichkeit dieser Meisterwerke, die man so lange vorenthalten, das Interesse des Publikums erweckt und steigert.

M.

## 5. Allerlei.

### Erwiederung auf die nachträglichen Bemerkungen des Herrn N. zu meiner Abhandlung über Spohrs Berggeist.

(In No. 5 — 6, Jahrg. 1828 dieser Zeitung.)

Meine ausführliche Beurtheilung der ebengenannten Spohrschen Oper hat Widerspruch erweckt. Ich hatte in derselben die Ansicht, welche in einem früheren Aufsatze eines ungenannten Verfassers in diesen Blättern ausgesprochen worden war, berührt. Dieser Ungenannte, welchem es darauf anzukommen scheint Recht zu haben, vertheidigt sie, indem er behauptet, dass sich in meiner Beurtheilung „doch auch zuweilen manches nicht genug Begründete und Mangelhafte finden möchte," welches er als Folge einer „gewissen Eilfertigkeit" erklären will, die er, nicht ganz redlich zu Werke gehend, vor allem Beweise voraussetzt. Zwar entschuldigt er mich auch wieder sehr menschenfreundlich, indem er diese Eilfertigkeit von den vielfachen Geschäften ableitet, mit welchen ich überhäuft sein möge; allein ich kann einer Entschuldigung solcher Art, die überdies nur auf einer Kenntniss meiner persönlichen Verhältnisse begründet sein könnte, nicht mehr Werth als einer sogenannten Persönlichkeit beilegen, welche an und für sich diesen Blättern fremd sein sollte, und gestehe übrigens, dass mir der obige Vorwurf äusserst überraschend war, da, ausser der detaillirten Behandlung des Gegenstandes in meiner Beurtheilung, auch noch der Umstand, dass ich ein ganzes Jahr nach dem ersten Erschei-

nen der Spohrschen Oper auf unserer Bühne, mein Urtheil abgebe — was selbst mein Gegner anführt, — den Vorwurf der Eilfertigkeit von mir abzuwenden scheint.

Um jedoch diesen Vorwurf, welchen ich durch keine meiner bisherigen litterarischen Arbeiten verdient zu haben glaube, noch gründlicher zurückzuweisen, muss ich die Gegenstände des Angriffs des Herrn N. in wesentliche und unwesentliche eintheilen, welche Unterscheidung mein Gegner fest vermieden hat.

Zu dem Wesentlichen gehört meine dort aufgestellte Ansicht von den Zauberopern und über Dörings Text zum Berggeiste. Dass besonders die romantische Zauberoper (ich sage nicht romantische Oper, weil ich nicht Art und Gattung verwechsle), mit dem äussern Prunke der Dekorationen begleitet sei, habe ich anerkannt, und Seite 312 meiner Beurtheilung bemerkt, dass es ein Zuviel gebe, welches sich aber im Allgemeinen nicht bestimmen lasse; ich hätte dabei die nun oft gehörte Litanei über den Verfall der dramatischen Kunst durch das Dekorationsunwesen, die man in dem genannten Aufsatze des Herrn N. liest, leicht auch nachsprechen können. Nun tadle ich die Art der Anwendung der Geister in dem Döringschen Texte des Berggeistes, vermöge deren Geister, welche doch in menschlicher Gestalt auftreten müssen, behandelt werden, als hätten sie überhaupt keine Gestalt, als wären sie Geister in dem gemeinen Sinne. Und hierauf bezieht sich auch mein Tadel, dass dieser Berggeist von den Menschen weniger weiss, als sein Diener; denn wäre dieser Berggeist der ächte, d. i. der bekannte Rübezahl, der in menschlicher Verkleidung durch das Gebirge wandelt, so könnte ihm auch das Thun und Treiben der Menschen nicht unbekannt sein. Ich bemerkte ferner, der Verfasser jenes Aufsatzes habe Recht darin, dass eine solche Behandlung sich bei dem Zuschauer und Zuhörer keinen Glauben verschaffe; nur dass daraus kein allgemeiner Schluss gegen die Anwendung der Geisterwelt in der Oper gezogen werden dürfe. Aber wo sage ich denn, dass der Verfasser (Herr N.) diesen Schluss gezogen habe, wie er mir Schuld geben will. Ich sage nur, dass man die wahre Bemerkung des Herrn N. nicht zu einer allgemeinen Ansicht gegen die Geisterwelt ausdehnen dürfe, zu welcher falschen Folgerung man leicht durch die Erfahrung bewogen werden könnte, dass mit dem Stoffe der jetzt so häufig erscheinenden Geisteropern fast immer Dekorationenprunk verbunden ist, — wiewohl darum die Zauberoper nicht schon wesentlich Prunkoper ist. Ueber jenes Zuviel in Dekorationen und über diese falsche Anwendung der Geister wären wir ja also einig, und ich könnte replizirend sagen, Herr N. habe meine Beurtheilung nur eilfertig oder mit Befangenheit gelesen. Ja ich kann selbst die Ansicht ohne Widerspruch unterschreiben, dass unter den gegenwärtigen Verhältnissen, und als Gegensatz gegen die nur zu häufig mit Dekorationenprunk verbundenen Opern, welche den Sinn der Zuhörer von dem Wesentlichen der Kunst ablenken, es rathsam wäre die Stoffe der Oper unmittelbar aus der Menschenwelt zu entlehnen, oder bestimmter ausgedrückt, solche Stoffe für die Oper zu behandeln, in welchen mehr das Menschliche ohne äussern fremdartigen oder überladenen Beisatz darzustellen ist. Dass aber der Stoff des Berggeistes in seiner Urgestalt — ich meine die Sage vom Rübezahl sich nicht dramatisch für die Oper bearbeiten lasse — dies möchte schwerlich dargethan werden können, und dies hat auch Herr N. nicht dargethan.

Ich rechne nun ferner den geringen Erfolg jener Oper nicht blos dem Dichter an; die andere Hälfte der Schuld schreibe ich dem Komponisten zu. Hier sind wir beide verschiedner Meinung. Unterzeichneter hegt grosse Achtung gegen L. Sphor, und hat dies mehrmals öffentlich ausgesprochen (z. B. in seinem Aufsatz über Jessonda in der Zeitung für die elegante Welt No. 33. 5. Jahrg. 1824. und in mehrern Berichten im Morgenblatte); er steht ferner persönlich in einem freundlichen Verhältnisse mit diesem Meister, — was er nur darum anführt, weil Herr N. fast zu glauben scheint, als wolle er das Verdienst des geachteten Komponisten beeinträchtigen; — aber dies alles hinderte Unterzeichneten nicht, seiner innern Ueberzeugung getreu, zu behaupten, dass die Mannichfaltigkeit welche jener Text fodert, und die schnelle Abwechselung der Scenen in demselben, der lyrisch verweilenden und elegisch monotonen Weise des Komponisten widerstrebe, so wie überhaupt das dramatisch Wirksame dessen eigenthümliche Sphäre nicht zu sein scheint. Dagegen darf sein Faust kaum angeführt werden, da dieser zwar einzelne dramatisch wirksame Scenen hat, (z. B. die Ballscene) aber im Ganzen doch nicht vollkommen dramatisch ist, und jene Monotonie auch nicht völlig überwunden hat. Die Behandlung der Geisterwelt aber in dem Berggeist insbesondere anlangend — was mein eilfertig lesender Gegner nicht genug von dem eben Gesagten unterschieden hat — so behauptete ich, dass hier diese Geisterwelt nicht tief karakteristisch aufgefasst sei. Der Komponist, sagte ich, hätte sich sollen in diese Fabel hineinversetzen, die uns den Menschen in der Umgebung seltsamer Bildungen (der Gebirgswelt) darstellt, welche den Sinn bethören und verlocken; — und was ich hiermit gesagt, das hat die Redaktion dieser Blätter, nochmals auf diesen Gegenstand zurückkommend (No. 52., Jahrgang 1827), vollkommen bestätigt und noch kräftiger, als ich, ausgesprochen.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 5. März. Nro. 10. 1828.

## 3. Beurtheilungen.

**Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.**

(Fortsetzung aus Nro. 7.)

Wir kommen jetzt endlich zu dem rein musikalischen Theil des Werkes. Dieser lässt sich unter zwei Hauptgesichtspunkten betrachten; nämlich einmal fragen wir: Was hat der Musiker absolut als solcher geleistet? und das andremal: Was hat er in Beziehung auf die Verständniss des Gedichts und die Erhebung desselben in eine andre Sphäre gethan? Je allgemeiner wir die erste Frage abhandeln müssen, um so spezieller müssen wir bei der zweiten verfahren. Die Schönheit an sich ist nämlich eben so gut unerweisbar als undefinirt, und wird dies stets bleiben. Dies beruht auf der Art wie sie aufgefasst wird, indem sie uns immer doppelt, nämlich als Wahrheit, und als Sinnenreiz zugleich erscheint; der erste Faktor, die Wahrheit ist etwas Erweisbares, der zweite nur etwas Empfindbares, wofür nur ein vergleichender Maasstab, kein absoluter existirt. Je sinnlicher, je materieller daher die Schönheit wird, um so schwerer ist sie zu erweisen; je mehr sie sich in das Gebiet des Gedankens begiebt, je leichter wird es auch dem Geist, die Motive, der Eindrücke zu erforschen. Daher ist die Schönheit eines Trauerspiels z. B. ziemlich nah erweisbar, die eines Gemäldes schon schwerer (die Wahrheit, oder Richtigkeit darin dagegen viel leichter, fast mathematisch bestimmbar); noch schwerer die einer einzelnen Statue oder Büste, und fast ganz unerweisbar die einer isolirten Farbe, eines Tons (z. B. einer Singstimme) u. dergl. Ein Aesthetiker der nur Kunstphilosoph, nicht Künstler selbst ist, könnte sich darüber beunruhigen; doch den Künstler ficht es weniger an, weil er weiss, wie sicher er sich auf seine Sinne verlassen darf. Er bekümmert sich wenig darum, ob er beweisen könne, dass die Stimme einer Nachtigall wohllautender sei als die eines Pfau's, oder nicht; es beunruhigt ihn nicht sonderlich, dass halbe Dilettanten gerade oft über solche Dinge einander ins Haar gerathen, (z. B. ob die Stimme der Seidler schöner sei als die der Sontag): sondern er hört, oder sieht, unbefangen, aber mit geübtem Sinn, und weiss recht gut wie er daran ist.

An diese Eigenschaft gesunder Naturen (denn leider giebt es gar zu viel verschrobene) muss ich zuvor appelliren, ehe ich über Wolframs Musik spreche; entweder sie haben gehört, oder sie werden hören, und darum berufe ich mich in beiden Fällen auf sie. Mein Urtheil ist nämlich das, dass sich die ganze Oper nie über die Mittelmässigkeit erhebt, oft aber noch unter derselben zurückbleibt; es ist eine Musik, der wir selten einen bestimmten Vorwurf machen können, die unsern Sinnen, diesen unmittelbaren Urtheilern, aber noch seltener irgend einen Reiz mehr gewährt, als den, der aus dem Wohlklang der Töne überhaupt entsteht. Die Melodieen kann man in gewisser Hinsicht fliessend nennen; aber in so fern sie weiter nichts sind als das, so ist dies auch äusserst wenig, und man findet diese Eigenschaft oft selbst in den trivialsten Kompositionen. Mangelt sie vielen unsrer neueren Komponisten, denen man doch eine weit grössere Bedeutung zugestehen muss, so ent-

springt dies nur daher, dass dieselben wohl fühlten, sie dürften nicht so unbedeutend schreiben, als Herr Wolfram zumeist gethan hat, wenn das Stück nicht überhaupt ganz unnütz sein sollte. Verirren sich daher diese Komponisten, so geschieht dies indem sie neue Bahnen suchen, und dabei doch wenigstens zuweilen glücklich sind; wer dagegen nur in den stets betretenen Stegen wandelt, arbeitet eigentlich immer nur mit andern Kräften. Was ich von der melodischen Erfindung des Komponisten gesagt habe, gilt auch von der harmonischen und rhythmischen.

Dies möchte aber alles wahr sein, und doch könnte das Werk einen bedeutenden Werth haben, wenn es sich nämlich so auf der Höhe der wissenschaftlichen Ausbildung der Kunst hielte, wie es auf der Ebene der Erfindung bleibt; wir würden dann doch den denkenden, den mit angestrengtester Kraft schaffenden, den in dem unmittelbaren Wissen und für Kunst ausgebildeten Künstler hochschätzen müssen. Bei Malern und Bildhauern ist, selbst wenn sie nicht ausgezeichnet in der Erfindung waren, der Werth gründlicher Anatomie, Perspektirung, Farbenmischungskenntniss u. s. w., selbst noch nach Jahrhunderten anerkannt worden; dasselbe wird beim Musiker statt finden. Ein tüchtiger Kontrapunktist leistet, wenn nicht immer etwas Schönes, doch immer etwas Anziehendes. Herr Wolfram glaube deshalb nicht, wir verlangten von ihm er solle eine aus Fugen zusammengesetzte Oper schreiben; aber wenn er dies könnte, so würde sich ihm die Fähigkeit einen Gedanken zu benutzen, die Stimmen zu führen, eine selbständige, karakteristische Orchesterbegleitung mit einer angemessenen Behandlung der Singstimmen zu verbinden, so ausgebildet haben, dass ihm endlich die Lösung der grössten und schwersten Aufgaben, mittelst allen diesen Handgriffen eine Stelle zu einem wachsenden, kulminirenden und sich daran abrundend schliessenden Ganzen zu bilden, leicht und natürlich geworden wäre. Dies fehlt aber den Musikstücken dieser Oper fast ganz; es hängt sich zwar eine Melodie an die andre, gewisse Stellen kehren auch in andre Tonarten versetzt oder auf ähnliche Art wieder, aber doch erscheint alles so nebeneinander gelegt, so wenig auseinander erwachsen, dass wir zu einem fortlaufenden, sich steigernden Interesse durchaus nicht gelangen können. Daher konnten wir aber die Melodie auch nur in einem gewissen Sinne fliessend nennen; ein wahrhafter Fluss kommt erst dann hinein, wenn der grössere Guss des Ganzen gelingt. Doch lassen wir von dieser höchsten Foderung nach, so finden wir uns vielleicht im Kleinern besser befriedigt? Leider müssen wir dies aber verneinen; nicht nur dass sich die höheren Grade des musikalischen Wissens nicht andeuten wollen, sondern der Mangel geht so weit, dass wir uns, statt einen wohlthätigen Einfluss grosser Kenntnisse in der Erhöhung der Erfindungskraft zu spüren, sogar eine sehr nachtheilige Wirkung des Fehlens der nöthigen Fertigkeiten bemerken, die so weit geht, dass sie die erfindende Kraft des Komponisten sogar bedeutend lähmt. Nicht also dass das Wissen das Talent überböte, sondern es hat nicht einmal Schritt damit gehalten, bleibt noch hinter demselben zurück. Daher finden wir überall ein so ungelenkiges Nebeneinandergehn der Stimmen, die Chöre namentlich sind so ohne alles Interesse in Mittel- und Unterstimmen, die Duette werden solche Terzen und Sexten-Solfeggiren, dass das Ohr des unbefangenen Zuhörers bei dem steten unbedeutenden Einerlei ermüdet, und der Musiker, der sich des Verstehens bewusst ist, ganz verdriesslich wird dass auch nicht einmal sein Interesse durch die Behandlung rege gemacht werden kann, da alles in gleicher augenblicklich durchschauter Flachheit vor ihm liegt, nirgends sein Scharfsinn, sein Ohr, sein Blick eine lösenswerthe Aufgabe findet. Seltsam genug aber ist es gerade eben dieser vollständige Mangel musikalischen Wissens, aus dem wir, so schädlich er dem Kunstwerke war, doch etwas Gutes für den Künstler ableiten können. In jeder Kunst nämlich geht die Erfindung, der Beherrschung der Formen voran; die formellen Kenntnisse erleichtern aber späterhin nicht nur die Erfindung ganz ausserordentlich, sondern sie ersetzen sie sogar in vielen Fällen. Offenbar ist es daher nicht leicht ein grösseres Werk, vollends aber eine ganze Oper zu schreiben ohne der Mittel die die Wis-

senschaft darbietet mächtig zu sein; es gehört schon ein sehr grosser Fond von musikalischen Gedanken dazu um so viel zu erfinden, wenn gleich der Grad der Erfindung nicht hoch ist. Unzweifelhaft wenigstens ist es, dass ein tüchtiger Harmoniker und Kontrapunktist, wenn seine Gedanken auch niemals an sich schöner wären als die unsres Komponisten doch mit demselben Vorrath wenigstens drei Opern ausstatten, und viel interessanter machen könnte als die, die wir besprechen. Daraus geht hervor, dass, wenn auch die Qualität des Werkes an sich nicht unbedingt von grossen Talenten des Herrn Wolfram zeugt, man doch gewissermassen durch die Quantität, und durch die Qualität unter den gegebenen Bedingungen auf eine nicht ganz geringe Gabe des Musikers schliessen kann. Bedenkt man dabei, dass Herr Wolfram einen ersten Versuch gemacht hat, erwägt man dass er in seinem bisherigen Verhältniss wenig oder nichts gehört, ihm namentlich der so sehr fruchtbare Umgang mit talentvollen und gebildeten Musikern gefehlt hat, so muss man trotz allem Misslungenen eine gute Anlage mehr zu leisten, erkennen, und jedenfalls dem ehrenwerthen Eifer und Fleiss des Künstlers, ein grösseres Werk zu schaffen, loben. Wir haben also keineswegs die Hoffnung aufgegeben, von Herrn Wolfram noch manche schätzbare Leistung kennen zu lernen; die Uebung und Selbsterfahrung wird seine Kräfte ausbilden, den Wachsthum seines Erfindungsvermögens befördern. Möge er uns aber das glauben: die unerlässliche Bedingung für ihn, Gutes zu leisten, ist die, das an Studien Versäumte nachzuholen. —
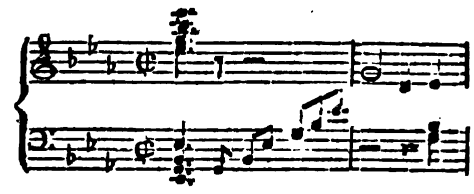
So viel im Allgemeinen über die musikalische Fähigkeit des Herrn Wolfram. Jetzt zu dem was er im Verhältniss zum Gedicht geleistet hat. Wenn wir oben sagten, wir müssten hier um so spezieller verfahren, je allgemeiner wir bei dem ersten Theil unserer Behauptung zu Werke gehen durften, so soll das nicht heissen dass wir hier etwa weitläuftiger werden wollten. Wir werden nur, statt allgemeiner Grundsätze und Behauptungen einzelne Beispiele aus der Oper entnehmen, uns aber dabei mit Wenigem begnügen.

Dass Herr Wolfram kein dramatisch wirksames Werk liefern konnte, liegt im Gedicht, und ist im Anfange dieses Aufsatzes zu beweisen versucht worden. Das Nächste was ihm also zu thun blieb, war, die Karaktere des Dichters in Musik zu übersetzen. Dies hat Herr Wolfram nach Kräften gethan; d. h. wir sehn er will zeichnen, noch richtiger, innere Vorbilder zeichnen, nur versagt ihm die Erfindungskraft bisweilen. Daher entsteht der Hauptfehler dass die verwandten Gemüther einander zu ähnlich, und z. B. Maja und Janthe fast nicht zu unterscheiden sind. Mit viel sicherern Zügen hat Spontini eine mütterliche Weiblichkeit von einer jungfräulichen, oder besser die Werke des reiferen Frauenalters von der Anmuth des jugendlicheren zu unterscheiden gewusst. Ich habe hierbei seine Oberpriesterin der Julia, die Statyra der Olimpia gegenüber im Sinn. — Alpino, als einziger Amoroso der Oper, unterscheidet sich allerdings deutlich von den Bösewichtern, doch wird der Unterschied geringer, weil diese selbst nicht karakteristisch genug gezeichnet sind; wiederum hauptsächlich aus Mangel an erfindender Kraft, nicht aus Vernachlässigung oder falscher Ansicht. Spohrs Nadori und der alte Bramin in der Jessonda sind ein viel gelungeneres ähnliches Beispiel. — Der Komponist hat sich sichtlich bemüht die beiden Karaktere Ikanors und Nadors nach der Vorschrift des Dichters von einander zu trennen, und den einen mehr spöttisch, übermüthig, gewandt und verwegen, den andern wilder, roher und kräftiger zu zeichnen. Doch ist die Musik ebenfalls nicht ausreichend zur Erfüllung dieser löblichen Absicht gewesen, und ohne die Worte würde der Unterschied kaum bemerkbar sein.

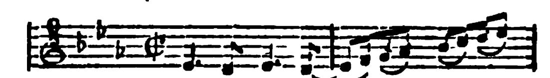
Das Nächste was jetzt der Musiker zu beobachten gehabt hätte, wäre Farbe und Kostüm des ganzen Gedichts; selbst aus der Musik allein müssten wir, wenn auch nicht wissen dass wir in Indien sind, doch eine ähnliche wunderbare Natur, die durch die Mitwirkung zauberischer Mittel noch erhöht würde, wenigstens ahnen. Davon aber ist eigentlich gar nichts zu empfinden; freilich foderte dies aber auch schon einen sehr hohen Grad musikalischer Er-

findungskraft. Wie nationell erscheinen dagegen nicht einige Momente in der Jessonda, z. B. das Ballet in H-moll, wo dem unglücklichen Opfer die Symbole des Todes durch Nadori überbracht werden!

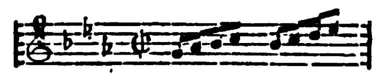
Mit von der grössten Wichtigkeit ist es gewiss für den Erfolg einer Oper, wie der Musiker die dramatischen Wendepunkte und Hauptmomente durch seine Musik herauszuheben, und gewissermassen in musikalische Verbindung zu setzen weiss, in welcher letzteren Kunst besonders C. M. v. Weber glücklich erfunden und ausgeführt hat. Es ist durch diesen Künstler, der auch vielleicht das billige Maass ein wenig überschritten hat, gewissermassen Mode geworden die verschiedenen Situationen einer Oper durch musikalische Anklänge zu verknüpfen und, besonders in der Ouvertüre, vorzubereiten. Dass, nachdem die ersten Gedanken dieser Art durch Gluck in der Iphigenie in Aulis (wo die Ouvertüre und die erste Scene des Agamemnon auf diese Art verbunden sind) und durch Mozart im Don Juan aufgestellt waren, in der blossen Nachahmung dieser für den Musiker sehr vortheilhaften Idee kein grosses Verdienst mehr beruhen konnte, leuchtet ein; nur das wie der Benutzung dieses Vortheils ist hier entscheidend. Man ersieht daraus ob der Musiker die Hauptmomente des Gedichts erkannt hat und sie wiederzugeben weiss. Dies möchten wir bei Herrn Wolfram fast verneinen. Die beiden nächsten, mit einander streng entgegengesetzten, zu verschiedenartigen musikalischen Motiven sehr geeigneten Hauptmomente sind offenbar die Bezauberung und Entzauberung der Rose. Sonst finden sich aus Mangel an dramatischer Kraft eigentlich gar keine Incidenzpunkte; um so mehr hätte diese benutzt werden sollen. Aber Herr Wolfram hat in seinem ganzen Werke fast nichts mit einiger Auszeichnung behandelt als gerade diese Stellen. Die Bezauberung geschieht mit einem kalten Rezitativ, die Entzauberung durch ein crescendo auf dem C-dur Akkord auf das ohne die Dekoration niemand aufmerksam werden würde. Beide Stellen hätten gewiss die Grundsätze zu zwei Hauptsätzen sehr gut zugelassen, aus denen die Ouvertüre hätte gebildet werden können. Statt dessen hat Herr Wolfram diese aus vielen Stellen der Oper zusammengesetzt, die an ihrem Platz gar nicht einmal auffallen. Schon Weber kann sich des Vorwurfs nicht ganz erwehren, dadurch den Fluss seiner Ouvertüre gestört, die fleissige Ausführung, den künstlerischen Bau aus übereinstimmenden Thematen gehindert zu haben. Herr Wolfram aber hat gar keinen andern Zusammenhang in seine Stellen (Themata möchten wir nur sorgfältig benutzte Gedanken nennen) zu bringen gewusst, als den, dass er in die verwandten Tonarten und wieder zurückmodulirt. So finden wir denn auch fast jeden Takt der Ouvertüre in einzelnen Noten der Oper wieder. Die Introduktion:



bildet die Einleitung zu Janthe's grosser Arie im dritten Akt. In derselben Arie finden wir das Hauptthema oder besser die Anfangsstelle,



und als Gesangspassage was in der Ouvertüre das Orchester hat



Ausserdem singen auch die im Chor antwortenden Geister einige Takte aus der Ouvertüre, die in derselben den Fluss sehr aufhält und von denen man glauben muss, der Komponist habe sie aufgenommen, weil ihm die Stelle in der Oper wichtig schien. Unläugbar findet sich für Janthe's Geschick in dieser Arie eine Katastrophe; doch ist diese nur eine untergeordnete im Gedicht, fast wie die Vereinigung Oberons und Titanias — untergeordnet gegen die Hüons und Amandas in Wielands Oberon einnimmt. Deshalb scheint uns die Wahl nicht glücklich, aus diesem Theile der Oper die Hauptgedanken für die Ouvertüre zu entnehmen, besonders da die Katastrophe bei weitem mehr lyrisch als dramatisch ist, indem in der That so gut als nichts

geschieht, oder alles nur aus der ausgesprochenen Empfindung Janthes klar wird. Denn das Anrufen des Geistes ist nur etwas Symbolisches, kein wirklicher Akt einer dramatischen Person.

(Fortsetzung folgt.)

## 4. Berichte.

Berlin, am 29. Februar.

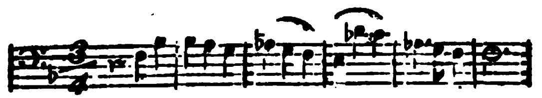
Madame Milder gab gestern im Saale der Singakademie den Timotheus von Haendel, unterstützt von den Mitgliedern der Singakademie und der philharmonischen Gesellschaft. Die Aufführung war, wie sich bei solchen Mitteln erwarten liess, der Musik angemessen; ein Fehler im Anfange des letzten Chors verdient kaum bemerkt zu werden, da er ohne weitere Störung vorüberging. Herr Stümer zeigte in der Tenorparthie seine gewohnte Kunst; Madame Milder sang wie man erwarten konnte; anstatt des Hrn. Blume führte ein Dilettant Herr Koepke die Bassparthie aus, und füllte, wie schon früher, seinen Platz neben solchen Künstlern sehr gut aus.

Abgesehn davon, dass dieses Werk immer mit dem grössten Beifall vom Publikum gehört worden, so verdient es doch schon wegen seiner Verschiedenheit ven den übrigen Werken Haendels, und wegen seines besondern Verhältnisses zu diesen, einer vorzüglichen Berücksichtigung und eines genauen Eingehens. Betrachten wir zuerst in Beziehung darauf den Text. Er wurde von Dryden zur Feier des Tages der heiligen Cäcilie gedichtet, doch tritt diese Beziehung erst am Schlusse des Ganzen hervor, der übrige Theil des Gedichts schildert eine Reihe von Eindrücken, welche die Musik auf den König Alexander hervorbringt, und dies nimmt den grössten Theil des Werkes ein. Es muss hier gleich das Missverhältniss auffallen, in welchem die eigentliche Haupt-Idee des Gedichts zu demselben selbst steht, und man ist dadurch verleitet worden, das Ganze von seinem hauptsächlichsten Theil „Alexanders-Fest" zu nennen. Die Recitative bilden das epische Element des Gedichts, die Arien und Chöre das Lyrische, die Uebergänge und die feinern Nüancirungen, welche die Musik des Thimotheus auf den König und seine Umgebung hervorbringt, sind in dem Gedichte selbst wenig oder gar nicht bezeichnet. Die verschiedensten lyrischen Momente folgen auf einander, und wenn je von lyrischen Sprüngen geredet worden, so findet alles darüber Gesagte hier seine vollkommenste Anwendung und Bestätigung. Alles scheint uns aber daraus hervorzugehn, dass in dem Gedichte selbst die Einheit der Idee durchaus untergegangen ist, und statt dessen vielmehr zwei Ideen, welche ganz und gar nicht zusammengehören, hier ganz äusserlich verbunden sind. Ich meine die Besingung des Orients, der Untergang von Persepolis, wo sich Persiens Macht und seine Kunst vereinigten, und die Feier und der Preis der heiligen Cäcilia. Daher kommt es, dass bald der in weichliche Liebe versunkene König, bald der Griechenland rächende und der Weltgeschichte einen neuen Schwung gebende Alexander neben einander besungen werden. Dieser Stoff hat durchaus zwar eine sehr musikalische Seite, und wäre einer der würdigsten Gegenstände für die Kunst, denn er hat eine grosse welthistorische Beziehung, aber er muss selbstständig behandelt werden, und nicht zur Folie nur einer andern Idee dienen.

Diese Fehler und Missverhältnisse des Gedichts, hat der grosse Haendel alle gelöst, er hat dem Gedicht durch seine Musik die Einheit wiedergegeben, welche ihm der Dichter entzogen hatte, und so hat die Kunst auch hier wieder in ihrem ewigen Berufe, als Versöhnerin, gewaltet. Betrachten wir nun die Komposition näher. — Die Einleitung beginnt mit einem Mästoso, das in gehaltenen, klaren und ruhigen Tönen fortschreitet, ein Fugato voll Feuer und Leben folgt; es ist die stille bewusste Grösse der Kunst, die in dem Ganzen sich ausdrückt. In der Einleitung zum ersten Recitativ hören wir die Freude und den Glanz des Festes, welches das Recitativ selbst schildert. Alexander in siegesprangender Pracht, neben ihm Thais, des Aufgangs blumenreiche Brau. Der Sänger und nach ihm der Chor besingen des Paares Glück und Lust. — Zu bemerken ist, dass Haendel schon in diesem Werk eine Idee durchgeführt hat, welche wir auch späterhin in derselben Gestalt im Messias wiederfinden. Eine einzelne Stimme spricht nämlich zuerst einen Gedanken in Rezitativ- oder Arienform aus. Dann wiederholt ihn der Chor in demselben Thema, wodurch er erst, um mit den Worten des Rezensenten des Messias in dieser Zeitung Jahrgang 1, Stück 51 zu reden, „gemeingültig und vollendet" erscheint. Dies geht durch das ganze Werk, man vergleiche ausser dem schon Erwähnten noch Arie nnd Chor: „Bachus ewig jung und schön." „Seht an den Perser gut und gross." „Zerbrecht die Bande seines Schlummers." „Es jauchzen die Fürsten voll trunkener Wuth" u. s. w. —

Der Dichter singt nun im Folgenden Alexanders göttliche Abstammung und der Chor nennt ihn entzückt seine Gottheit. Stolz und Gefühl seiner Macht erwachen jetzt bei Alexander, aber die Arie, die dies bezeichnen soll, ist zu sehr im Geiste der damaligen Zeit überladen, als dass sie die ihr zum Grunde liegende Idee ganz erreichen könnte. Jetzt folgt die Schilderung der Freuden des Bachus, die Lust des Festes hat den höchsten Grad erreicht, sie bricht aber nicht aus in lauten bachantischen Jubel, sondern die Musik

drückt vielmehr das innerste Wohlbehagen, ja es ist fast die Wollust des Trinkens in langen schlürfenden Zügen zu nennen, die in den Tönen der Arie und des Chors liegt. Die Malerei, ohne ins Kleinliche zu gehen, bleibt kräftig und treffend, man sehe nur besonders Stellen der Arie und des Chors wie diese



Nun aber tritt einer der oben erwähnten lyrischen Sprünge ein, Alexander hört das Lied, und statt voll fröhlichen Weinmuths darin einzustimmen, macht er in Gedanken alle seine Thaten noch einmal durch, und „Wuth schwellt ihn," der Sänger aber dies wahrnehmend, zähmt die Wuth, indem er des Königs Mitleiden mit dem gefallenen Perser, der doch „so gut und gross" war, rege macht. Im Gedichte liegt der Uebergang von der bachischen Freude zur stillen Trauer um den gefallenen Feind nicht, wohl aber in der Musik. Arie und Chor: „er sang den Perser gross und gut" drücken dies im höchsten Grade aus, sie sind eine würdige Todtenfeier des letzten Persers. Doch ein neuer Sprung, der Dichter geht mit einem Male in ein Liebeslied über, weil er sieht, dass „Liebe im Hinterhalte schläft." Denn „Mitleid weckt ja zur Liebe ein Herz." Der Held, den wir eben menschlich gesehen haben, wird nicht allein weich, sondern gar weichlich, der Dichter singt ihm ein lydisch Brautlied und wiegt ihn in süsse Wollust. Händel aber hat ihm ein Brautlied gesungen, das, Niedriges verschmähend, eines Königs würdig ist, und so versöhnt auch hier wieder die Musik die Fehler des Textes.

Aber der König darf sich auch der Liebe überlassen, das setzt ihm der Dichter in einer moralisch reflektirenden Arie auseinander. Der Chor fasst ein Element dieser Idee auf und singt ein Loblied auf die Liebe und die Tonkunst. So ohne allen innern Zusammenhang tritt jetzt zuerst die Beziehung auf die Hauptidee des Ganzen hervor, das Lob nämlich der Tonkunst. Dieser Schlusschor des ersten Theiles ist sehr schön, aber er steht an Tiefe dem letzten Chor des zweiten Theils, der Vollendung des ganzen Werks, bei weitem nach, das an sich etwas leichte Thema wird nur durch die Form der Behandlung gehoben. Ohne alle Verknüpfung und Zusammenhang, weckt jetzt im Anfang des zweiten Theils der Chor den König aus seinem Liebesschlaf zur Rache. Die Musik wird jetzt wahrhaft gross und erreicht die Idee vollkommen. Wir hören das wutherfüllte Griechenland um Rache schreien für seine Tempel und die Leichen seiner Erschlagenen, und Thais, Helenens Raub, griechischer Weiber Schändung und griechischer Mütter Weheklagen rächend, wirft die Fackel in des Orients Palläste. Der Totaleindruck des Ganzen ist zu gross, als dass er in seinen Einzelnheiten nachgewiesen zu werden brauchte. Persepolis fällt, und mit ihm der Orient, eine neue Periode der Geschichte der Menschheit beginnt; diese welthistorische Bezeichnung liegt nicht in den Worten des Gedichts, wohl aber in der Musik.

Jetzt hört der Dichter auf, diese Idee weiter auszuführen, er fügt zum Schluss die Hauptidee des Ganzen in einem Chore hinzu, er preist Cäcilien, weil sie die tausendstimmige Orgel erfunden und die Musik vollendet hat. In der Komposition ist der Anfang des letzten Chors unstreitig der Kulminationspunkt und die Vollendung des Ganzen. Es ist die Verklärung der Kunst, die er ausdrückt, und zwar als christliche, auch ohne den Text giebt diese Beziehung die Musik. Es ist der Sieg der neuen Zeit über das Alterthum, aber dieser Sieg ist kein Untergang des Besiegten, der Sieger nimmt keine Rache, wie sie Griechenland an Asien nahm, sondern es ist im Siege eine Versöhnung, welche die Kunst bringt, indem sie das Alte in sich aufnimmt, ihm gleichmässig den Preis zuerkennt, und so zieht sie den Himmel auf die Erde, indem sie die Erde zum Himmel macht. Das ist die grosse Bedeutung des letzten Chors, der ein würdiger Schlussstein ist des ganzen Werkes, das gross ist und unsterblich wie die Idee, die die ihm das Dasein gegeben hat.

(Schluss folgt.)

## 5. Allerlei.

### Erwiederung auf die nachträglichen Bemerkungen des Herrn N. zu meiner Abhandlung über Spohrs Berggeist.

(In No. 5 — 6., Jahrg. 1828 dieser Zeitung.)

Da führt nun Herr N. gegen mich die Hexenscene des Sphorschen Faust und Mephistopheles an. Obgleich ich nun namentlich die ersten als höchst gelungen anerkennen muss, so folgt daraus doch nichts für die musikalische Darstellung der Geisterwelt in dem Berggeist; denn war diese Geisterwelt, wie Herr N. S. 31 sagt, „allerdings sehr geeignet, einen Komponisten wie Spohr zu begeistern," so bemerken wir nur eben mit Bedauern, dass sie ihn nicht so begeistert hat, dass seine Behandlung, auch trotz den Mängeln der Dichtung, eine eigenthümliche Anziehungskraft auf den musikalischen Zuschauer ausübte. — Um durch ein Beispiel verständlich zu machen, wie ich es mit „der idealen Karakteristik" in Beziehung auf die Geisterwelt meine, berufte ich mich auf Webers Elfenchöre im Oberon. Da kommt mir Herr N. mit seiner Theorie der Geister entgegen, und sagt: „Elfen denke man sich nach der gegebenen Volksidee

immer als körperliche Sinnenwesen;“ nun, die Gnomen oder Berggeister denkt man sich ja nach der Volksidee, welche besonders in dem schlesischen Riesengebirge und durch das bekannte Volksbuch weit verbreitet ist, ebenfalls so; und ich muss mich wundern, dass Herr N. dieselbe nicht kennt. Ich hatte ja aber gesagt, dass der Komponist sich über den Dichter hätte erheben, und die poetische Vorstellung des Volks von den Gnomen hätte auffassen sollen. „Die Fabel hätte in ihrem volksmässigen Karakter noch mehr auf die Phantasie des Tonsetzers wirken sollen u. s. w.“ Man lese S. 324. Ich muss also abermals den Vorwurf der Eilfertigkeit auf meinen Gegner zurückkehren und ihn der Eilfertigkeit im Lesen meiner Beurtheilung beschuldigen. Das Unvollkommene der musikalischen Karakteristik in Spohrs Oper glaube ich übrigens S. 335 u. s. w. hinreichend dargethan zu haben.

Ferner behauptete ich, dass neben dem Mangel des Volksmässigen in dieser Musik die subjektive Weise des trefflichen Komponisten, die wenn auch gleich eine edle Manier, doch Manier, und als solche monoton ist, in dieser Oper mehr, als in seinen früheren hervortrete, und dass sich dieselbe durch stereotip gewordene Manieren oder Figuren ankündige. Herr N. giebt uns ein Verzeichniss von Stellen aus frühern Spohrschen Opern, in welchen diese Manieren dort auch vorkommen, um zu zeigen, dass diese Opern dessen ungeachtet anerkannt würden. Allein dies beweist, die Allgemeinheit dieser Anerkennung vorausgesetzt, gerade für mich. Denn solche stehende Manieren werden, je öfter sie sich wiederholen, und je willkührlicher sie sich der Sache anhängen, um so lästiger. Da nun, wie ich glaube, in dem Berggeiste im Ganzen keineswegs die Innigkeit des Gefühls sich ausdrückt, welche uns in den frühern Opern Spohr's anspricht, so musste wohl diese Manier hier um so mehr auffallen und erkälten. Dies der Grund meines Tadels, den Herr N. nicht entkräftet hat.

Nun kommt mein Gegner auf Einzelnes. Die Ouvertüre betreffend, kann ich es bei dem schon Gesagten bewenden lassen; da Herr N. gegen dasselbe nur einen subjektiven Zweifel ausspricht. Was zweitens die getadelte Verbindung einer prosaischen Reflexion mit einer in jener Oper vorher gebrauchten Tanzmelodie anlangt, so gilt dagegen die Berufung auf die Menuett im Don Juan und auf die Polonaise im Faust keineswegs. Denn in den beiden letzten Fällen musste die Tanzmelodie fortgehn, und daneben gesprochen, oder vielmehr gesungen werden, und dann ist auch das, was dazu gesungen wird, so heterogen nicht; aber im Berggeist ist es eine Reflexion, und zwar im eigentlichen Sinne, eine Sentenz, welche auszusprechen überhaupt nicht nöthig war, und wenn sie doch als Beweggrund des Abgehens jener Jungfrauen ausgesprochen werden sollte, besser parlando, vielleicht von einer Stimme vorgetragen werden musste. Drittens rechtet Herr N. mit mir wegen des Duetts zwischen Oskar und Alma. Ich hielt und halte es für ein kaltes Produkt, welches auch der sorgfältigste Vortrag nicht erwärmen kann; dies hält Herr N. für eine kecke subjektive Behauptung. Was bringt er aber dagegen auf? — Die Versicherung, dass dieses Duett recht innige Freude habe, und dass er die zuletzt berührte und als unsangbar getadelte Stelle desselben mit grosser Leichtigkeit auch von Dilettanten habe vortragen hören. — Sollte der Unterzeichnete, und mit ihm der Leser dieser Blätter, diese Entgegnung für etwas mehr als blosse Versicherung halten, so hätte Herr N. wenigstens statt einer Chiffer seinen Namen unterzeichnen sollen; bis dahin, und da meiner Behauptung nur die Versicherung eines Ungenannten gegenübersteht, glaube ich das Urtheil der Kenner über das, was man sangbar nennt, auf meiner Seite zu haben. Es ist auch nicht davon die Rede, was man bei fortgesetzter Uebung durch die Stimme einigermassen hervorbringen kann; sondern von dem, was eigentlich der Natur der Stimme angemessen ist, und was ohne Widerstreben der Organe von einem Sänger nicht nur hervorgebracht wird, sondern auch dabei einen wohlgefälligen Eindruck macht. Auf ähnliche Weise unterscheiden ja auch die Instrumentalisten, z. B. das, was man auf dem Klavier spielen oder herausbringen kann, von dem was, wie sie sich ausdrücken, klaviermässig ist. Dass Spohr früher meistens für Instrumente geschrieben, hat auf seine Behandlung der Singstimmen einen unläugbaren Einfluss gehabt; ein Einfluss, der jedoch in den letzten Vokalkompositionen dieses Meisters sich vermindert hat, wie man auch am Berggeist wahrnehmen kann. Als eine Spur jenes störenden Einflusses hob ich jene Stelle aus und lasse es nun dahingestellt sein, ob Gesangskenner an „die grosse Leichtigkeit“ glauben werden, mit welcher, wie Herr N. versichert, selbst Dilettanten dieselbe — und ich fodere dazu: mit guter Wirkung — gesungen haben. Herr N. findet überdies den Zusatz sehr hart: das Duett habe „nicht einen einzigen neuen Gedanken.“ Aber hatte er Grund mir zu widersprechen, warum hat er mir nicht einen solchen (wenigstens in den Hauptmelodien jenes Stücks) nachgewiesen oder entgegengestellt? — Auf meinen beiläufigen Tadel, dass ich den Grund des piano bei den Worten: „der Liebe holder Traum wird Wirklichkeit“ nicht einsähe, antwortet Herr N., in Beziehung auf die zuletzt angeführte Stelle — nur zum Theil; denn wenn einmal in derselben das forte nach dem Crescendo wieder eintreten sollte, so war dasselbe, den Worten angemessen, mehr auf Wirklichkeit als auf Traum zu legen. — Nicht mehr begründet scheint

mir das, was Herr N. gegen eine Bemerkung meiner Beurtheilung S. 357 sagt, in welcher ich die gedehnte melodische Behandlung des Textes tadle. Mein Wort aber bezieht sich auf die Stelle so wie sie im Klavierauszuge abgedruckt ist, nicht wie sie wahrscheinlich durch einen Druckfehler, in meiner Beurtheilung zu lesen ist, womit auch hier der mir gemachte Vorwurf des Ungenannten zerfällt. Derselbe findet nichts Gedehntes in dieser Stelle; ich aber frage den Leser: findet nicht eine Dehnung statt, wenn (besonders wo der Ausdruck eines ungeduldigen Entzückens zu schildern ist) gewissen Silben der Worte eine zu unverhältnissmässige Länge gegen die andern gegeben wird? Dies ist aber hier der Fall, wo die erste Silbe des Festes ein Viertel und zwei Drittel, die zweite immer nur das letzte Drittel der Triolengestaltung hat:

Un - - ge - kann - - te Freu - - den pflücken.

Wer wird dies nicht mit Recht in diesem Falle einen gedehnten Rhythmus nennen? — Endlich ist ein Ausdruck in meiner Beurtheilung, die Wirkung des Ausgangs betreffend, welchen das zweite Finale jener Oper hat, von Herrn N. falsch verstanden worden. Ich sage dort: warum wollte der Tonsetzer hier wieder besänftigen? — Ich behaupte nämlich, der Komponist besänftige den Zuschauer am unrechten Orte, indem er die in einem früheren, ruhigen Zustande gebrauchte Melodie am Schlusse des bewegten Hauptfinales wiederholt — was auch mein Gegner nicht läugnen kann; und da die Wiederholung dieser ganzen Melodie offenbar in dem Willen des Komponisten gelegen, so konnte ich wohl fragen: warum wollte der Komponist hier wieder besänftigen? Herr N. bemerkt nun dagegen: zu besänftigen sei gar nicht die Absicht des Komponisten gewesen, sondern es solle das allmäliche Verschwinden der verschiedenen Geister (welche bei dem Feste zugegen waren) angedeutet werden. Aber hier war das Verschwinden der Geister nur eine Nebensache, indem der Komponist diese Nebensache schilderte, musste der Zuschauer, statt gespannt, besänftigt und abgekühlt werden. Ich hätte vielleicht noch bestimmter sagen können: warum wollte der Komponist etwas, was nur den Zuhörer besänftigen konnte; doch darf ich auch Herrn N. den Vorwurf machen, dass er beabsichtigen und wollen, oder den Unterschied von voluntas directa und indirecta, welcher ihm wohl bekannt sein sollte, verwechselt hat.

Bis hierher ist es also Herrn N. nicht gelungen, seinen Vorwurf gegen mich zu begründen. Was nun derselbe noch gegen meine Beurtheilung vorbringt, ist für die Sache durchaus unwesentlich. Dass schon M. v. Weber das Sujet des Berggeistes nach einem Texte von Rhode, und später ein unbekannter Komponist in Weimar dasselbe zu einem Texte von Sondershausen musikalisch zu bearbeiten angefangen habe, dass aber beide ihre Arbeiten nicht vollendet haben, konnte ich, eben darum, auch übergehen. Gegen das Sujet selbst ist daraus kein Schluss zu ziehen. Das Uebrige betrifft Druckfehler; so muss es z. B., wie ich nun sehe, in meiner Beurtheilung S. 349 statt S. 24 heissen: S. 44. Ich danke meinem ungenannten Gegner übrigens, dass er sich die Mühe gegeben, einige Druckfehler in meiner Beurtheilung zu berichtigen; aber ich könnte noch Nachträge liefern, z. B. S. 336, wo es statt Ueberzeugungen Uebergängen, statt: kleinere Note, kleinern Noten heissen muss.

Die einzige Eilfertigkeit nun, auf welche sich der Vorwurf des Herrn N. reduzirt, und daran ich in der That mich schuldig bekennen muss, betrifft die Angabe der Seitenzahl des Klavierauszugs jener Oper; indem ich, nach Vollendung meiner Beurtheilung, die Zahl der Seiten durch ein Versehen nur nach der Zahl, welche auf der letzten Seite des dritten Akts, folglich am Schlusse des Klavierauszugs angegeben ist (denn jeder der drei Akte ist besonders paginirt) hinzugefügt habe. Wegen dieser Berichtigung, welcher mein Gegner eine genaue Berechnung in Form eines Additionsexempels gewidmet hat, wird ihm am meisten die Verlagshandlung des Klavierauszugs verbunden sein.

A. Wendt.

## III. Liste der Anstellung-Suchenden.

| Laufende Nummer. | Anstellungsfach. | Ort und Bedingung. | Zeit des Amtsantritts. | Alter. | Verheirathet. | Frühere Beschäftigung oder Anstellung. | Oeffentliche Leistungen als Beweis der Qualifikation. | Angabe der Zeugnisse. | Kurze Adresse. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2. | Direktor, Organist, oder Lehrer an Hochschule. | — | — | mittleres. | nein. | Unterricht, Schriftstellerische Beschäftigung. | Werk über Figuralgesang unter Presse. | sind bereit (Schüler von Weigl.) | Schlesinger. Buchh. in Berlin Litt. H. |

## Ersuchen.

Die geehrten Einsender zu den Anstellungslisten werden höflichst ersucht, sich in Addresse, Angabe und Insertionsgebühr genau nach der bekannt gemachten Ordnung zu richten.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

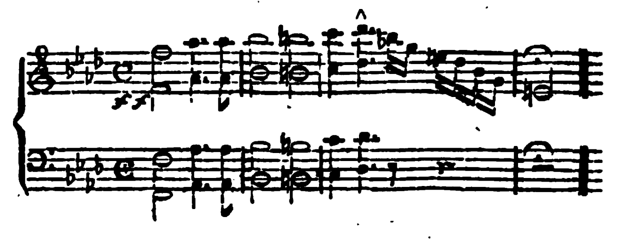
Den 12. März. — Nro. 11. — 1828.

## 3. Beurtheilungen.

Oeuvres de Frederic Kalkbrenner pour le Pianoforte. Nouvelle edition augmentée, revue et corrigée par l'Auteur. Leipzig, chez H. A. Probst. (Prix 3 Thlr.) Cahier I. II. III. IV. (im farbigen Umschlage.)
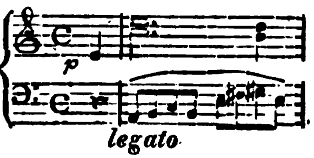
Eine neue, aber allen soliden Pianofortespielern gewiss willkommene Erscheinung. Von den zahlreichen Kompositionen dieses Tondichters waren Rec. gleichwohl bisher nur einzelne, ihn vielleicht nicht hinreichend oder genau bezeichnende, vorgekommen. Der eignen Ansicht des Rec. ging daher nothwendig auch ein lebendiges Bild der Individualität dieses Meisters in Hinsicht der Kunst ab. Aber von dem Augenblick einer genaueren Befreundung mit der anziehenden Gallerie vorliegender Tonstücke glaubt er derselben sehr nahe gekommen zu sein. Mit freudiger Ueberraschung gesteht er darin unverkennbare Züge einer lebendigen und tiefen Empfindung, einer reichen Erfindungsgabe und überraschenden Modulation, einer sinnigen und schönen Form, und in Ansehung der Ausführung eine seltene Benutzung aller möglichen Tonmittel gefunden zu haben. Rec. darf daher aus voller Ueberzeugung die vorliegende Sammlung allen, denen Kunst etwas gilt, statt loser Speise, als eine solche empfehlen, worin sie reichen Stoff zur Belehrung und angenehmen Unterhaltung finden werden, die desto mehr zunehmen wird, je mehr sich die Bekanntschaft damit vermehrt. Als ein karacterisches und schätzbares Merkmal dieser Sonaten aber glauben wir insbesondere die glückliche Erfindung meist gefälliger und ohne grosse Schwierigkeit auszuführender Figuren bezeichnen zu müssen, die neu, eigenthümlich aber ohne Schwierigkeit und dabei nicht ohne Anmuth sind, womit jedoch keinesweges angedeutet werden soll, dass darin Gemeines und Gewöhnliches zu finden sei und als ob es an brillanten und pompösen Stellen fehle. Auch hat nach unserer Ansicht der Komponist seine Meisterschaft dadurch bewährt, dass er nicht, wie es wohl geschieht, in den obern Regionen der Töne, wohin er nur zur rechten Zeit und am gehörigen Orte sich begiebt, sich anhaltend und fast immerwährend bewegt, sondern meist die mittlere, als die natürlichste und sicherste wählt. Setzen wir nun dazu, dass der Verleger diese Sammlung von Sonaten auch im Aeussern würdig ausgestattet und in einem Drucke geliefert hat, der mit dem besten an Schönheit, Deutlichkeit und Eleganz wetteifert, und bemerken, dass dieses erste Heft von 26 Bogen im Subscriptionspreis um 1 Thlr. 15 Sgr. zu haben ist, so scheint eine weitere Empfehlung derselben völlig überflüssig.

Rec. wendet sich daher zu einer kurzen Darstellung des Inhalts der vorliegenden 4 Hefte. Die erste Sonate, Cahier I. aus E-moll, eine der vorzüglichsten, beginnt im ernsten und feierlichen Karacter mit dem Thema;



woran sich ein passender und lebendiger Neben-

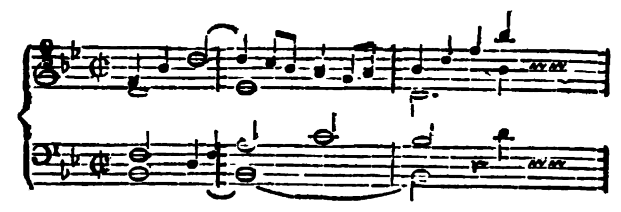
satz schliesst, nach welchem das Thema im Basse mit glänzender Begleitung im Diskant wiederholt wird und nach der Dominante modulirt. Ein reizender melodiöser Mittelsatz (As dur), der in das grauenvolle Dunkel erheiterndes Licht bringt und an Haydn's ähnliches: „des Staubes eitle Sorgen" erinnert, schliesst den ersten Theil. Nach blosser Andeutung des Themas wird der Satz, womit der erste Theil schliesst, in E-Dur wiederholt, vielfach durchgeführt und noch einmal wiederholt sich das Thema, woran sich der schon bezeichnete Satz in F-dur und damit auch das Allegro schliesst. Das Ganze gewährt viel Interesse. Das folgende Andante (C-dur), ist vornämlich in harmonischer Hinsicht beachtungswerth. Der Schlussatz, Rondo aus F-moll, gewährt durch seine Lebendigkeit und abwechselnde Modulation hinreichende Unterhaltung. Eine der brillantesten dieser Sammlung aber ist die zweite Sonate (C-dur). Sie zeichnet sich im Mittelsatze (G-Dur) durch glänzende Figuren aus, die dem Spieler eine vortheilhafte Stellung gewähren. Das darauf folgende Andante (F-dur) mit dem einfachen aber anziehenden Thema ist glücklich variirt, und besonders durch No. 5. ausgezeichnet. Das Rondo, von brillantem Karakter und einschmeichelnder Melodie, überrascht durch den zweiten, in Es dur beginnenden, aber bald nach der Dominante G führenden Theil. Irren wir nicht, so scheint No. 3. des darin hervorleuchtenden, streng systematischen und in einzelnen Theilen hervorstechenden Entwurfes wegen der frühern Bildungsperiode des Komponisten anzugehören. Gehaltvoll erscheint No. 4. mit einem imposanten Moderato beginnend und in ein rauschendes Allegro (G-moll) übergehend. Die von dem Komponisten auch sonst befolgte Weise, das Thema mit verändertem Basse zu wiederholen, erscheint auch hier. Das maggiore am Ende (G-dur) enthält einen lieblichen Satz mit Nachahmungen in zum Theil gebundener, theils freier Schreibart. Das Rondo hat einen gut motivirten Mittel- und Schlussatz, worin der Bass das Thema enthält. Die 5te Sonate, C, F, C dur, die manche glänzende, hin und wieder schwierige Passage enthält, ist des Komponisten nicht unwürdig. Die 6te Sonate (A-moll) mit dem einfachen Thema:
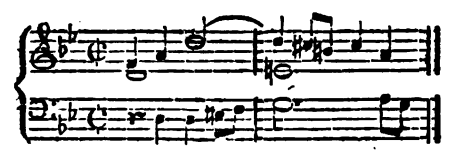



das sich mit veränderter Bassbegleitung wiederholt, zeichnet sich durch ein reiches und völlig gelungenes Adagio, mit darauf folgender Menuett, vorzüglich durch ein lebendiges Rondo aus. Ganz besonders reich ist letzteres an originellen und sinnvollen Wendungen, Versetzungen u. s. w., welche die Kunst darbietet.

Zu den eigenthümlichen Vorzügen dieser Kompositionen scheint übrigens zweierlei zu gehören: nämlich dass die Notensätze fast durchgängig auf eine natürliche und ungezwungene Weise aus dem Hauptsatz abgeleitet und mit einfachen aber anmuthigen Melodieen versehen sind, wodurch das Ganze einen besondern Reiz erhält; sodann, dass nach einer Reihenfolge glänzender und prächtig dahin rauschender Figuren hin und wieder eine einfache Akkordfolge in gleicher Bewegung mit Vierteln eintritt, welches das Ansehen von abwechselnder Bewegung und Ruhe giebt. Auch ist es ein besonderes Merkmal dieser Sonaten, namentlich der in den **weichen** Tonarten, dass etwa der dritte Abschnitt des zweiten Theiles entweder das Thema, oder einen damit verwandten Satz und zwar in der **harten** Tonart wiederholt und damit schliesst:

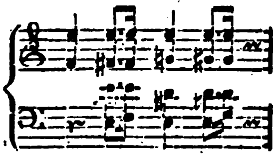
Nicht minder treflich ist Cahier II. ausgestattet. Voran steht eine Sonate aus G-moll, an deren bedeutungsvolles Thema sich der anziehende Mittelsatz schliesst:
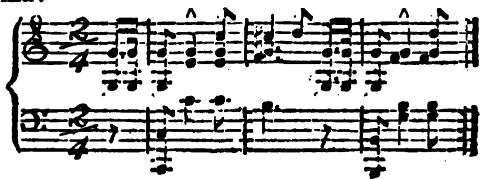


woraus sich im zweiten Theile folgender schön fugirter Nebensatz bildet, wovon wegen Beschränkung hier nur der Anfang stehen möge:



Der beobachtende Freund der Kunst wird mit Vergnügen dabei wahrnehmen, wie leicht sich K. auf diesem Gebiete zu bewegen und zu fesseln weiss. Das wahrhaft gemüthliche Thema der Sonate 8. (F-dur), ist von schöner harmonischer Ausführung, mit einer eigenthümlichen Figur, als:
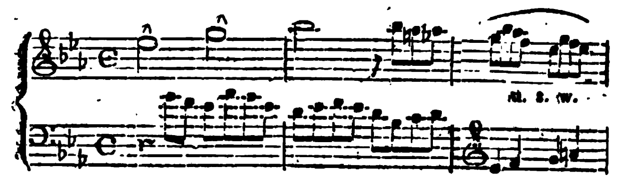


und einem Orgelpunkte verziert, der von gutem Effekt ist. Vorgerückten Pianofortespielern wird in einer Stelle der 9ten Sonate (A-dur), eine trefliche Stelle, wie sie auch Clementi in seinen Exercices hat, zur Haltung der äussern und Bewegung der innern Finger dargeboten; der beigefügte Kanon ist vorzüglich im Trio überraschend. Ein sehr glücklicher Genius aber spricht vorzüglich aus Sonate 10. (As-dur) mit dem sehr unterhaltenden Rondo, das gewiss Jedem zusagen wird. Ob der, in der sonst mit schöner Harmonie und eigenthümlichen Figuren reich versehenen Sonate 11. (A-moll) befindliche Satz:



dem Gehör und Gefühl zusagend sein werde, möge unentschieden bleiben. An das Andante (F-dur), mit angenehmen Karakter, reiht sich ein bedeutungsvolles Finale (A-moll), welches als Introduktion ein grandioses Adagio hat. Das Ganze ist effektvoll. Sonate 12, womit Cahier II. schliesst, hat ein brillant gearbeitetes Finale und ausserdem ein Andante mit dem originellen Thema:

das in vielfachen Verbindungen immer wieder hervortritt.

Cahier III. steht seinen Vorgängern keineswegs nach, vielmehr ist er mit mancherlei lieblichen Gaben reichlich ausgestattet und darin die Hoffnung begründet, dass ihn die Mehrzahl der Pianoforte-Spieler vorzüglich lieb gewinnen wird. Diese Abtheilung enthält übrigens 8 Fantasieen mit und ohne Variationen; am Ende: Elegie harmonique u. s. w. Unter den Fantasieen zeichnen sich besonders No. 1—5 durch Erfindung, Fülle und Lebendigkeit aus. Angehängt ist der dritten ein Maggiore mit einem schön bearbeiteten fugenartigen Satze, der den Meister verräth, so wie die schliessende Fuge aus Es dur mit dem Thema:




die sich durch überaus glückliche Modulation, natürliche Kombinationen und geschickte Wendungen auszeichuet. Wie Vogler für das Orchester, so hat Kalkbrenner hier Variationen über: que le jour me dure, oder: thême de trois Notes par J. J. Rousseau mitgetheilt, die äusserst lieblich sind und durch welche das höchst einfache Thema stets hindurch schimmert. Auch das reizende Duett aus Mozarts Don Juan, „la ci darem“ hat hier eine treffliche Bearbeitung gefunden. Ob es übrigens nicht zu lang und seiner Eigenthümlichkeit nach als Duett dazu geeignet war, will Rec. nicht entscheiden. Einfache und allgemeine, dabei in sich selbst abgeschlossene Melodieen möchten zur Komposition von Variationen unstreitig die besten sein.

Das vierte Heft, im Ganzen dem dritten ähnlich, enthält mehrere Fantasieen, mit und ohne Variationen, Capriccio's u. s. w., die fast durchgängig anziehend sind. Die sämmtlich wohlgewählten Thema's, wovon das erste etwas Originelles hat, sind meist glänzend ausgeführt und nicht selten reich an neuen Figuren, die dem geübten Spieler interessant werden müssen. Zwar finden sich in diesem Hefte, gegen die vorhergehenden, sichere Merkmale gesteigerter

Schwierigkeiten. Letztere aber werden es dem nicht mehr sein, ded sich mit der Eigenthümlichkeit des Komponisten, wie es immer sein sollte, in den frühern Heften hinlänglich vertraut gemacht hat. Aus Mangel an Raum wollen wir hier nur das Vorzüglichste andeuten. Brillant sind die Variationen von No. 9., anziehend durch gefällige Melodie und glänzende Bearbeitung, die dem Spieler vielfache Gelegenheit darbietet, von einer vortheilhaften Seite zu erscheinen, No. 12. Variat. 5. in No. 13. enthält eine eigenthümliche Figur. In gebundener, dem Kirchenstyl ähnlicher Schreibart ist No. 14. (le bon vieux temps) mit 5 herrlichen Variationen.

Mehr bedarf es nicht, vorliegende Sammlung allen wahren Pianofortespielern zu empfehlen. Sie enthält Gediegenes und Empfehlungswerthes. Rec. fürchtet nichts von dem Geständniss, dass der wackere Komponist ihm im ersten Hefte, etwa in 2 Fällen (vermuthlich gehört dies zu früheren Produktionen), etwas zu breit, durch Wiederholung einzelner Sätze in verschiedenen Tonarten, vorgekommen ist. Möge es ihm nichts, als ein angenehmes Zeichen der Aufmerksamkeit und Liebe sein, womit er diese Werke betrachtet hat.

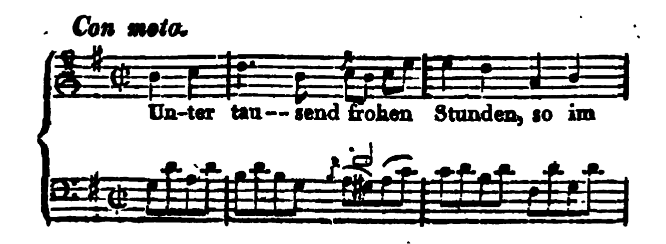
D. Rebs.

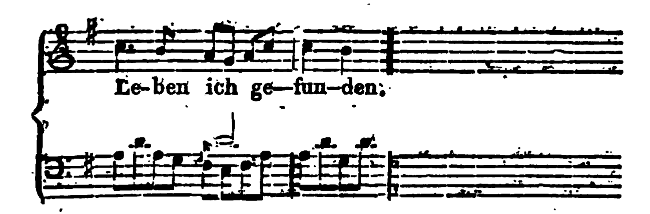
---

Geistliche Lieder von Novalis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt, und zum Besten der Griechen herausgegeben von Xaver Schnyder von Wartensee. Vierte Liedersammlung. Offenbach, bei Joh. Andre.

Nicht viele sinds, die uns im Fache des geistlichen Liedes mit Kompositionen, werth, neben den Beethovenschen genannt zu werden, bereichert haben, und so ist daran allerdings eher Mangel als Ueberfluss. Ob dies in der Schwierigkeit der Aufgabe selbst, oder in der Seltenheit und Lauheit religiöser Stimmung und Erhebung, oder auch vielleicht in beidem und noch Andrem seinen Grund habe, mag hier unentschieden bleiben. Dankens- und der Anerkennung werth bleibt immerhin jedes Streben, das nicht auf den zweideutigen Beifall einer geistlosen Menge, nicht auf den abgeschmackten Geschmack des grossen Haufens berechnet, nicht zur Spielsache für vornehme Kinder bestimmt ist. Dieser Art Leuten erscheinen freilich alle Werke, die vom Geiste stammen, sie seien nun geistig oder geistlich, als Güter, die man, wie die Sterne, nur dann begehrt, wenn man sie auf die Brust heften und zur Schau tragen kann. Das Beste der Griechen (wenn es wirklich durch solche Opfergaben gefördert werden könnte —) würde darum ohne Zweifel mehr bedacht gewesen sein, wenn Herr von Wartensee eine Sammlung von Gallopaden, Cotillons, Polonaisen, Potpourris u. s. w. zu ihrem Nutzen veranstaltet hätte. Da dies nun aber nicht geschehen, so wollen wir hoffen, dass die Sammlung von Kriegsschiffen, welche die drei verbündeten Mächte in der fleissigen Verlagshandlung im mittelländischen Meere, ebenfalls zum Besten der Griechen, herausgegeben haben, unsre Wünsche auf einem kürzeren Wege erfüllen werden.

Wenn wir nun auch dem Streben und der Absicht des Komponisten der vorliegenden Lieder unsre Achtung nicht versagen können, so dürfen wir doch nicht verhehlen, dass das Auge der Kritik nicht in gleicher Weise befriedigt davon zurückkehrt. Offenbar ist Hr. Schn. v. W. über den Ausdruck in der Auffassung und über die Form in der Darstellung des geistlichen Liedes nicht mit sich im Reinen, daher denn in seinen Liedern die auffallende Verschiedenheit des Styls in Form und Ausdruck, die wir uns auf keine andere Weise zu erklären wüssten. Bald krankhaft sentimental (Nr. 4.), bald kalt und nichts sagend (Nr. 2.), bald an das Triviale streifend, wie z. B. gleich der Anfang von Nr. 1.






wobei man unwillkührlich an ein beliebtes Mozartsches Opernstück erinnert wird, scheint Hr. Schn. v. W. nur bei der Komposition des letzten Stückes dieser Sammlung, in der „Hymne" überschriebenen Nr. 7., von einer wahren und ächten Begeisterung ergriffen und durchdrungen gewesen zu sein. In dieser Kantate (wie sie wohl richtiger zu benennen wäre) erklärt der Dichter auf eine mystische Art die Bedeutung des Abendmahls, und obgleich demnach das Gedicht seinem Inhalte nach weniger günstig für die musikalische Behandlung ist als die übrigen, so hat der Komponist doch sein Talent damit am besten beurkundet.

Am wenigsten können wir jedoch der Nr. 6. irgend einen Werth zugestehen, obgleich sie unter allen die meiste Mühe und Arbeit gekostet haben mag. Zu drei achtzeiligen Strophen Choralmelodie und auf zehn vollen Seiten wird hier nemlich ein Fugenthema und ein zweistimmiger Kanon dermassen verarbeitet, dass einem dabei der Angstschweiss ausbrechen möchte, so ohne allen Grund mit Haaren herbeigezogen und so alles Wohlklangs quitt und baar ist hier die kontrapunktische Kunst. Möge doch Hr. Schn. v. W., und Alle die sich versucht fühlen könnten, sich auf ähnlichem Wege zu verirren, bedenken, dass die harmonische Setzkunst wol **Mittel** zur Erreichung des wahren Ausdrucks, aber niemals **Zweck** des Kunstwerks sein darf, und dass das Schöne und der wahre Werth der Kunstwerke des doppelten Kontrapunktes eben darin besteht, dass sie nicht allein von dem Sinn und Verstande, sondern auch von dem Ohr wohlgefällig aufgenommen werden. „Denn," so könnte man ihnen mit Faust (mut. mut.) zurufen:

„Denn eure Fugen, die nur künstlich sind,
In denen ihr nur Notenschnitzel kräuselt,
Sind **unerquicklich** wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!"

Händel und S. Bach haben bekanntlich auch Fugen geschrieben, aber — —

Hoffentlich wird Herr Sch. v. W. in dieser Beurtheilung die gute Absicht, ihm nützlich zu werden und ihn zu gediegneren Leistungen zu veranlassen, nicht verkennen; ja wir glauben annehmen zu dürfen, dass es ihm empfindlicher gewesen sein würde, wenn wir gegen ihn Rücksichten genommen hätten, die nur gegen Anfänger und Dilettanten an ihrer Stelle sind. Wir alle streben und irren; darum lasse sich ein Jeder die zum erstrebten Ziele führende Weisung geben, wenn er auf irrigem und nutzlosem Wege erfunden wird. Ein wahrer Künstler, den nur die mögliche gehässige Absicht,*) nicht aber der Tadel selbst kränken kann, nimmt sich daraus das Beste, es sei nun so viel oder wenig als es wolle, und — komponirt weiter.

---

Vingt-une Etudes pour le Violoncelle avec Accompagnement d'une Basse, composées par J. L. Duport. Berlin chéz Schlesinger.

Die Verdienste dieses Meisters als Virtuose sind bereits längst anerkannt, indem wir namentlich hier in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts oftmals Gelegenheit hatten, nicht nur seine Fertigkeit, sondern auch den guten Ton, welchen er auf seinem Instrumente hatte, und den Ausdruck, mit welchem er auch die schwierigsten Stellen vortrug, zu bewundern. Auch als Tonsetzer verdient er, zufolge dessen, was wir von ihm in Besitz haben, dass man ihn zu den Bessern zähle. Dies geht nun auch aus diesem Werke hervor, dessen einzelne Sätze nicht nur als Uebungsstücke, sondern nach einer regelrechten Form mannigfacher Kompositionen abgefasst sind. Besonders lobenswerth ist darin, dass der Herausgeber dessen am Anfange eine Erklärung über den Gebrauch der Schlüssel, wie auch bei einer jeden Etude den besondern Gebrauch des Bogenstrichs vorangehen lässt, und den Fingersatz sowohl als die Lage, worin er anzuwenden ist, andeutete. Der Komponist hat in diesen Etuden durch Mannigfaltigkeit der

*) Die eben so wenig; sie berührt ihn nicht einmal.
D. R.

darin enthaltenen Passagen für die Kunst den Bogen zu führen, wie auch dafür gesorgt, dass der Schüler sein Gehör übe, indem eine zweite Violoncellstimme dazu gesetzt ist, durch welche immer der Grundton der bei den Doppelgriffen vorhandenen Harmonie hörbar gemacht wird.

Besonders herausgehoben zu werden verdienen unter diesen Uebungsstücken: No. 1. wegen ihrer schönen Melodie und Harmonie. No. 3. wegen der darin enthaltenen chromatischen Sätze. No. 5. schwierig, wegen der darin enthaltenen Oktavensprünge. No. 8. welche in der ersten Violoncellstimme fortwährend zweistimmig ist. No. 9. in Form eines Konzertstücks, und No. 12. in Form einer Sonate. No. 16. welche in Form einer Menuett aufgestellt, und No. 17. welche besonders mannigfach in Passagen ist, und endlich No. 18. und 21. welche beide in Form einer Sonate abgefasst sind.

Diese Etuden sind in der Ausübung sehr schwierig (weil der Komponist dieselben mitunter in Tonarten aufstellte, welche auf dem Instrumente sehr schwer rein zu intoniren sind) und deshalb demjenigen, welcher Lust hat, sich in der Praxis dieses Instruments zu vervollkommnen, sehr zu empfehlen, indem Ref. wol behaupten darf: dass mancher wol ein Violoncell-Konzert von B. Romberg, aber deshalb noch lange diese Etuden nicht spielen kann. Weil dieselben, abgesehen von den darin enthaltenen Schwierigkeiten auch als Komposition sehr gut sind, so wäre es zu wünschen, dass der Verleger dieselben von einem Sachverständigen für die Viola arrangiren liess, indem es an dergleichen Uebungsstücken für dieses Instrument durchaus mangelt, und sie besonders denjenigen empfohlen werden könnten, welche von der Violine zur Viola übergehen. H. B.

---

### Zwölf Duette für Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Ein kleiner Beitrag zur Belebung häuslicher Andacht u. s. w. von Ch. H. Rink. Op. 83. Bonn, bei Simrock.

In dem Vorwort, womit der geschätzte Komponist dieses Werkchen begleitet hat, sagt er unter Andern: „Damit diese, hauptsächlich für „Liebhaber bestimmten Gesänge ohne Schwierig-„keit vom Blatte gesungen werden können, so „habe ich überall fremdartige Harmoniefolgen „zu vermeiden und die Singstimmen möglichst „leicht und singbar zu setzen gesucht. Wenn „fromme, christlich gesinnte Väter und Mütter „irgend eins oder mehrere derselben mit ihren „lieben Kindern singen und dadurch den religiö-„sen Sinn bei ihnen befestigt und gestärkt fin-„den, so ist meine Absicht und mein Wunsch „erreicht. — Mögen sie eine freundliche Auf-„nahme finden, und möge ihre Wirkung den „Gefühlen entsprechen, welche mich beim Nie-„derschreiben derselben beseelten!"

Wir stimmen von ganzem Herzen in diesen frommen Wunsch ein, und zweifeln nicht, dass diese Gesänge ihre erwünschten Früchte tragen werden. Sie sind leicht, fliessend, einfach und fromm; mehr bedarf es nicht. Die Texte sind aus Spikers Andachtsbuch genommen, und die Duette können von zwei Sopranstimmen, oder von Sopran und Bass, oder auch von einer Tenor- und Bassstimme vorgetragen werden. B.

---

### Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt, von Karl Ferd. Becker etc. Leipzig, bei Schwickert.

Recht gut gemeint. Es wäre zu wünschen, dass alle Organisten von gleich löblichen Gesinnungen beseelt wären, wenn auch nicht, dass alle sie auf gleiche Weise an den Tag legten. Muss es denn überhaupt geschriftstellert sein, wenn man dazu keinen Beruf oder sonstige dringende Veranlassung, und nichts zu sagen hat, als was Andere (wie z. B. für den vorliegenden Fall Türk *), Schneider **), Müller ***) u. M.) schon längst nur viel besser gethan haben? Kann ein braver Organist, der mehr der Ton- als der Wortsprache mächtig ist, sich nicht lieber an Sonn- und Feiertagen, Morgens vor der Kirche, in guter Stimmung hinsetzen und gute Vorspiele u. s. w. komponiren, mit denen er seinen Kollegen ein ungleich besseres Geschenk machen könnte, als mit müssigem und mangelhaftem Rathgeben? Will er aber seine Gedanken, sei's zur Uebung oder zur eignen bequemern Erinnerung, aufschreiben, so gut ers vermag — wogegen wir auch nichts haben wollen —; warum sie dann aber gleich in Gestalt eines Buches unbarmherzig in die Welt schicken und sie den gleichfalls nicht barmherzigen Kritikern (— sie folgen dem Beispiel des Verfassers) in die Hände liefern? Wer verdient mehr Tadel: derjenige, der eine unreife Frucht vom Baume pflückt und

*) Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten etc. Halle 1787.

**) Was hat der Orgelspieler bei kirchliche Gottesverehrungen zu beobachten? Merseburg bei Kobitsch.

***) Das Wichtigste über die Einrichtung und Beschaffenheit der Orgel etc. Meissen 1822.

sie einem Andern überreicht, oder dieser Andere, der sie nicht mag?

„Stettiner!!“ —

# 4. Berichte.

(Der Schluss des Berichts über das Alexanderfest im nächsten Blatte.)

## Zweiter Cyklus der Möserschen musikalischen Versammlungen.

Am 5. März begann diese erfreuendste Fortsetzung des edlen möserschen Unternehmens unter dem Zudrang eines seit dem Beginnen stets mehr angezogenen und mehr befriedigten Publikums. Die Oberon-Ouvertüre von Weber, das Septuor und die B-dur-Symphonie von Beethoven, dies waren die drei herrlichen Gaben des heutigen Abends, von denen besonders die letzte von der kunstsinnigen Versammlung mit Enthusiasmus aufgenommen wurde.

Von einem Konzerte, das

Hummel am 6. März

gegeben, weiss Ref. nichts zu berichten. Hummels allerdings bewundernswürdige Virtuosität ist ihm und dem Publikum längst bekannt und oft genug besprochen. Die Auswahl für das diesmalige Konzert war aber so bedeutungs- und gehaltlos, dass man sich nicht entschliessen konnte, einem so leeren Wesen Zeit und Antheil zu schenken. Sicherm Vernehmen nach ist diese Stimmung nichts weniger als partikular, sondern ziemlich allgemein verbreitet und das Konzert für einen so glänzenden Anlass, als Hummels Spiel, etwas spärlich besucht gewesen. Die egoistische Eitelkeit der Virtuosen, die von der Kunst nichts mehr anerkennen wollten, als den Zipfel, auf dem sie ihre Seiltänzerei übten, hat das Ende ihrer Herrschaft erreicht. Und von Rechtswegen.

M.

# 5. Allerlei.

## Bemerkungen über die Oden-Versmaasse der Römer in musikalischer Hinsicht.

Nicht alle Oden der Alten waren für den Gesang berechnet; bei einigen widerstrebt die äussere Form, bei andern der innere Gehalt dieser Idee. So bezweifle ich, ob z. B. das Horazische Gedicht: ad Galateam navigaturam (Od. III., 27) mit seinen 19 vierzeiligen Strophen nicht schon des Umfangs wegen unsangbar war, und gleicher Weise wird die Ode desselben Dichters: virginibus puerisque romanis (Od. III., 1), die ihrem Inhalt nach eine Strafpredigt ist, auch kein passender Text für Komponisten gewesen sein. Dass aber viele und die meisten Oden gesungen wurden, geht nicht nur aus ihnen selbst hervor (man müsste dann das oft gebrauchte: canere überall für höhern poetischen Ausdruck des Dichtens und Lesens halten; was aber unstatthaft ist) sondern auch aus den Zeugnissen gleichzeitiger Schriftsteller und den Nachforschungen späterer Gelehrten. Von der Musik der Alten wissen wir aber leider sehr wenig, und so ist denn auch keine Melodie für irgend einen griechischen Chor oder eine lateinische Ode auf uns gekommen. Dagegen haben neuere Musiker Versuche gemacht, einzelne Horazische Gedichte zu komponiren, und Flemmings schöner Gesang: integer vitae ist allgemein bekannt. Doch scheint mir seine Arbeit in rhythmischer Hinsicht sehr verfehlt. Freilich passt der Text zu der von ihm gewählten Taktart, und er hat sich auch nirgends einen offenbar falschen Tonfall z. B. vitaè statt vítae zu Schulden kommen lassen (wie wir dies z. B. in einem von Seidel komponirten Chor aus Götz v. Berlichingen finden, der — als Beilage zur Leipz. mus. Zeitung von 1804 oder 5 gegeben — mit dem folgendermaassen behandelten Worte: introibunt [Noten] statt [Noten] anfängt) dennoch, glaube ich, macht ein Horazisches Versmass noch bedeutendere Ansprüche; nicht allein der Wortton, auch die Länge und Kürze der einzelnen Sylben muss berücksichtigt werden. Letzteres aber ist in dem Flemmingschen Gesange durchaus nicht der Fall. Das Versmaas der genannten Ode, das Sapphicum dicolon, heisst nämlich:

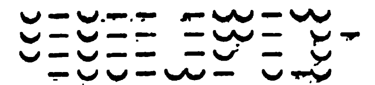
— ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑̄ (3 mal)
— ⏑ ⏑ — ⏑̄

Flemming hat es so behandelt

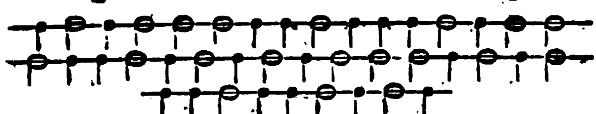
[Noten] (3 mal)

[Noten]

Das ärgste Versehn hierin finden wir im dritten Takte, wo der paeon tertius ⏑⏑—⏑ als ein epitritus secundus —⏑—— gebraucht ist, andrer Fehler nicht zu gedenken. — Ich habe mit einem von Horaz sehr oft angewandten Odenmaasse den Versuch gemacht, es genau metrisch zu behandeln, und es hat sich daraus das Resultat ergeben, dass wir nicht anzunehmen brauchen, die Gesänge der Alten — in melodischer Hinsicht von den neuern vielleicht himmelweit verschieden — seien auch auch im Rhythmus von den unsrigen abgewichen. Zum Verständniss des folgenden schicke ich noch eine Bemerkung voraus. Mit derjenigen Hypothese, welche am oberflächlichsten zu Werke geht, indem sie z. B. alle langen Sylben für halbe und die kurzen für Viertel-Noten erklärt, kommt man nicht durch, und erhält auf diese Art nie eine vernünftige rhythmische Eintheilung nach unserm Sinne, man müsste denn annehmen wollen, die Alten hätten sich des $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{4}$ Taktes u. s. w. bedient, was mir bei ihrem übrigens so gebildeten Geschmack nicht glaublich scheint. Verfahren wir einmal auf diese Art mit dem alcaicum tricolon. Es lautet so:



Setzen wir nun statt der Kürzen Viertelnoten, statt der Längen halbe Noten, so erhalten wir folgendes:



was weder nach dem 2/4, noch nach dem 3/4, noch nach dem 6/8 (oder 6/4) Takt einzutheilen möglich, wenn man nicht Gefahr laufen will, den Wortaccent (vitaè statt vitae) ganz über den Haufen zu werfen, oder willkührlich Pausen einzustreuen, wo der Sinn sie durchaus verweigert. Dass auf die Cäsuren überall keine Rücksicht genommen wird, versteht sich von selbst; sie sind nur für den Dichter da, wie ja auch bei unsern Deutschen, wo kein Komponist die Cäsuren des Versmaasses in der Musik beobachten wird. — Nun ist zu erwägen, dass die langen Silben zwar alle ein gleiches Zeichen haben, aber desswegen nicht alle von gleicher Länge zu sein brauchen, insofern wir die Zeit messen wollen, welche wir auf die Aussprache einer jeden verwenden. So wird es denn auch in der Musik der Alten eben so wenig wie bei den Neuern der Fall gewesen sein, jede lange Silbe gleich lang, der jede kurze gleich kurz zu gebrauchen. Es ist also anzunehmen, dass z. B. der Versfuss — — ◡ sehr gut als [Noten] hingesetzt werden konnte, da die Hauptsache doch darin zu liegen scheint, die Kürze als eine solche gegen die ihr zunächst stehende Länge darzustellen. Ferner werden zwei Noten von gleichem Werthe gewiss verschiedene Silben repräsentireu können; wenn z. B. zu dem ersten Achtel des Taktes eine lange, zu dem zweiten eine kurze Silbe gesungen wird, so ist dies kein Fehler, denn der gute Takttheil macht sich, er sei so kurz als er wolle, immer bemerkbar und folglich stark genug, um an und für sich lang gebraucht zu werden. *) — Auf diese Art bin ich mit Bearbeitung des alcaicum tricolon zu Werke gegangen. Das genannte Versmaass stellt sich uns folgendermassen

Dies z. B. für den ersten Vers der Horazischen Ode II, 17 ad Tyndaridem in den 6/8 Takt gebracht, ergiebt folgenden Rhythmus:

Ve-lox a-moe-num sae-pe Lu-cre-ti-lem mu-

tat Ly-cee. O Fau-nus et i-gne-am de-fen-dit

ae-sta-tem ca-pel-lis us-que me-is plu-vi-

os--que ven-tos.

Die mit grösserer Schrift gedruckten Silben bezeichnen den Wortaccent, und hieraus so wie aus dem Vorhergesagten erklärt sich, wenn z. B. in ein und demselben Takt zwei Noten von gleichem Werthe zu zwei Silben von verschiedener Quantität gebraucht sind. Wem die zwischen dem 3ten — 4ten und zwischen dem 6ten — 7ten Takt vorkommenden Bindungen nicht anstehn, der möge bedenken, dass diese Eintheilung nicht in allen Versen der Ode dieselbe bleibt, da die hieher gehörige Länge (vergl. das Schema) auch eine Kürze sein kann, dann aber, dass — gesetzt, es müsste immer eine Länge sein — an diesen Stellen im Versmaass eine Cäsur ist. Dadurch wird die Länge jederzeit sich als die letzte Silbe eines Wortes darstellen, und die Römer werden wohl wie die Deutschen ihre Endsilben nicht besonders accentuirt, vielleicht so wie wir (wenn nicht ausdrücklich der Wortton darauf liegt) nur ganz kurz hingeworfen haben, dergestalt, dass diese Längen in der Musik wie Kürzen gebraucht werden konnten und die oben bezeichneten Ligaturen also nicht nothwendig sind. Man sieht, ich gestatte auch bei genauerer metrischer Behandlung als der Flemmingschen noch immer genug Freiheiten für den Komponisten, ohne desshalb weder in die gerügten Fehler zu verfallen und z. B. den Anfang der Flemmingschen Komposition

In-te-ger (statt: In-te-ger)

gutheissen zu müssen. *) Zum Schluss bemerke ich noch, dass nicht immer das so eben im 6/8 Takt dargestellte metrum alcaicum tricolon in dieser Taktart behandelt zu werden braucht, sondern dass auch eine Eintheilung im ganzen Takt anwendbar ist, was ich aber denen überlasse, die meine hier auseinander gesetzten Ansichten einer nähern Prüfung werth halten.

H. Dorn.

*) Daher wäre ◡— im 2/4 Takt so behandelt: [Noten] nur dann zu billigen, wenn die kurze Sylbe auch den Wortaccent hat.

*) Dies ist ein doppelter Fehler, einmal ist Kürze und Länge durch zwei nebeneinanderstehende Viertel dargestellt, wovon das erstere noch obenein ohne den Accent zu haben auf den guten Takttheil kommt; zweitens wird eben dadurch der Wortaccent wenigstens zweifelhaft, denn es heisst integer; Flemming betont aber auch die zweite Silbe.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 19. März. — Nro. 12. — 1828.

### 3. Beurtheilungen.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Trautwein in Berlin.

Bereits im dritten Jahrgange der Ztg. (No. 51.) wurde von dem Beginn dieses höchst erspriesslichen Unternehmens Nachricht gegeben. Man muss aus eigner Erfahrung die Schwierigkeit, Mühseligkeit und Kostspieligkeit des Stimmausschreibens kennen, um die Förderung recht zu würdigen, die durch diese Ausgabe den Singvereinen angedeiht. Und wenn die achtbare Verlagshandlung fortfährt, ihre Bemühungen den trefflichsten Kunstwerken zuerst zuzuwenden, wie bisher auf vollkommenste Korrektheit und Deutlichkeit zu sehen und Alles dies bei einem höchst billigen Preise: so wird ihr Unternehmen ehrenvoll und wirksam in die Zeitrichtung eingreifen, die sich immer entschiedener den klassischen Vorgängern zuwendet, um in höherer Kräftigung Höheres zu gebahren.

Von den ersten Lieferungen verdienen folgende nochmalige Empfehlung:

Samson und Saul, von Händel.

Singet dem Herrn ein neues Lied, von Seb. Bach.

Requiem von Mozart.

Hierzu erhalten wir jetzt als achtes und neuntes Heft

Alexanderfest und Judas Makkabäus von Händel.

Bedürfte es bei der bisher wohlgelenkten Wahl noch der Aeusserung eines Wunsches, so möchten wir wohl zunächst Händels tiefsinnigste Schöpfung, den Messias, zu erwarten haben, mit dem die wichtigsten Werke dieses Meisters vollständig geliefert wären. Sodann aber wäre nichts wichtiger, als die Verbreitung Bachscher Musik, von der sich vielleicht (um bei dem bisher in Partitur Erschienenen zu bleiben)

das Magnifikat, die A-dur-Messe, und die Motetten: „Fürchte dich nicht — Jesu meine Freude — der Geist hilft uns'rer Schwachheit auf" —

und sonst alles Uebrige am Meisten empfehlen. Auch Haidn's Jahreszeiten, die mit jedem Frühling neu aufgelegt werden und seine Schöpfung, mit der er der Natur das Wort gab, werden hoffentlich nicht unbedacht bleiben. M.

---

Siona. Auswahl klassischer Chorgesänge, Fugetten und Fugen, von Gottfr. Heinrich Stölzel. Klavierauszug und Stimmblätter (als 1s Heft der Siona). Nägeli in Zürich.

Von einer andern Seite wird jene wichtige Angelegenheit auf das zweckmässigste durch Nägeli gefördert, der mit seiner Siona der Chorgesangbildung hülfreich wird und zugleich einen würdigen ältern Tonsetzer zurückführt, von dem bisher nichts, als eine kanonische Messe für 8 Singstimmen (13 reale) öffentlich geworden ist. Abgeschlossene Meisterwerke, z. B. einen Messias von Händel, zum Uebungsstück für einen unausgebildeten Chor herabziehen, ist für den, der es thut, entwürdigend (denn es tödtet in ihm die Ehrfurcht vor Kunstwerken, die man die erste Weihe zu der Künstlerbahn nennen dürfte) und für die Uebenden beeinträchtigend, da ihnen bei der anfänglichen Unbehülflichkeit und unter

dem zerstückenden Ueben der Sinn für das Werk selbst ersterben muss. Unsere neuern Chorkompositionen, besonders die unter Rücksicht auf unfertige Exekutanten geschriebenen, sind aber (mit sehr wenigen Ausnahmen) nicht geeignet, einen Chor in allen seinen Theilen auszubilden, denn sie bewegen, wie halbschlagflüssig, nur den Kopf (Sopran) und schleppen die übrigen Glieder (Begleitungsstimmen) todt nach. Anders war das bekanntlich in den Chören unserer Kontrapunktisten, wo die vier Stimmen, wie vier gleiche Gesellen, gesund und rüstig ihren Weg gehen, jede für sich und alle einträchtig. So gewiss es nothwendig und gut war, dass eine Zeitlang jene Bahn der Aeltern verlassen wurde (wozu, werde anderswo ausgesprochen), so gewiss kann ein Chor nur in ihrer Schule tüchtig werden.

So viel im Allgemeinen über Nägeli's Unternehmen. Von seiner bewährten Sachkenntniss wird man von selbst schon Zweckmässigkeit in der Ausführung voraussetzen; die hier mitgetheilten zwanzig Chöre werden solcher Erwartung in jeder Hinsicht entsprechen.

M.

---

1. Beethovens C-moll-Symphonie —
2. Mozarts Pianoforte-Konzert aus D-moll— beides für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violon und Violoncell, von Hummel. Schott in Mainz.

Jeder neue Weg zur Verbreitung solcher Meisterwerke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt noch zu wenigen und zu selten zugänglich sind, verdient Beachtung und Dank. Wie sehr, wenn er so zweckmässig erscheint und zu so trefflichem Ziele führt, als hier der von Hummel eingeschlagene. Das Pianoforte, intensiv das ärmste, ist gleichwohl das einzige Instrument, das uns einen Schattenriss von dem Tempelbau grosser Orchesterkompositionen zu geben vermag. Bis eine bessere Musikunterrichtsweise das Partiturlesen und Spielen mehr ausgebreitet und unsere Orchester vermehrt hat, mögen Klavierauszüge aller Art als frohe Boten umhergesendet werden, zum festlichern Genuss zu laden. Hummel, der um die Kultur seines Instruments so grosse Verdienste hat, beweiset hier dem Publikum und besonders den Verfertigern von Klavierauszügen, wie viel sich mit zwei geschickt benutzten Händen ausrichten lässt. Die Klavierstimme allein bietet von beiden Werken ein Abbild ohne wesentliche Lücke, das dann durch die zutretenden Instrumente noch mehr Fülle und einen Anflug von Orchesterfärbung erhält. Und so macht es dem Meister doppelt Ehre, dass er neben selbständigerm Wirken nicht verschmäht hat, grosser Tondichter Herold zu sein.

Marx.

---

1) L'incanto degli occhi; il traditor deluso; il modo di prender moglio. Drei Gedichte von Metastasio. In Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte — von Fr. Schubert. 83s Werk. Wien bei Haslinger.

2) Gesänge für eine Basstimme oder Bariton, mit Begl. des Pianof. componirt — von C. G. Reissiger. 6te Liedersammlung. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

3) 6 Serbische Volkslieder, gedichtet (?) von W. Gerhardt, für Singstimme (?) mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Jos. Wolfram. 3te Sammlung (der Volkslieder?). Leipzig, bei Fr. Hofmeister.
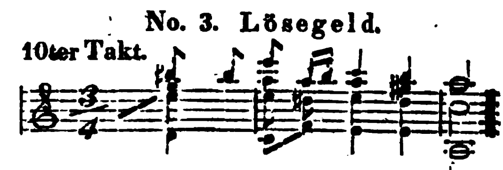
Die italienischen Tonsetzer sind gewöhnlich dann schon sehr zufrieden, wenn es ihnen gelungen ist, in ihrer Musik im allgemeinen den Hauptsinn des Textes wiedergegeben zu haben, obwohl das nicht immer und in allen Fällen ausreicht. Das Mangelhafte des deklamatorischen Ausdrucks zu verbessern und auszufüllen, bleibt daher fast immer dem Sänger überlassen. Die deutschen Komponisten haben zu ihren Sängern nicht so viel Zutrauen und verlieren sich deshalb oft zu sehr in dem ängstlichen Bestreben, jedem Worte seine besondere Deutung zu ge-

ben und diesen Ausdruck durch oft faustdicke Ausmalung im Akkompagnement noch mehr zu heben, so dass dadurch wieder sehr häufig die Haupt- und Grundfarbe des Ganzen verwischt wird. Es bleibt sonach bei beiden Gattungen zu wünschen übrig, bei der ersten immer noch etwas hinzu, bei der letztern oft etwas hinweg. Kommt man aber gar in den Fall, eine Komposition in ital. Manier von einem Deutschen beurtheilen zu müssen, wie z. B. obige Gesänge von Schubert, so ist man in keiner geringen Verlegenheit, auf welche Seite man sich schlagen soll, um den Standpunkt für die Kritik zu finden, ob auf die deutsche oder auf die italienische. Auf jeder findet sich Stoff zu einigem Tadel. Als ital. Komponist hat Hr. S. zu wenig für den Gesang, und noch immer zu viel für das Akkomp. gethan. „Der Fluss seiner Melodieen ist zu zerrissen, zu schwerfällig, kein glühender Lavastrom, sondern nur ein etwas kaltes, murmelndes, nordisches Bächlein, dessen munteres Plätschern sogar oft durch wehmüthig-ernstes Rauschen angränzender Eichwälder (Akkompagnement) übertönt wird. Kurz: ächte, leichtgeflügelte italienische Gesangsweisen, wie sie besonders die heutigen Italiener verlangen, sind es nicht. Mehr dürften sich deutsche Sänger damit befreunden, obwohl der deutsche Kunstrichter bemerken muss, dass einer hübschen Kantilene wegen die Wahrheit des Ausdrucks zu oft aufgeopfert wird. Am meisten hat uns No. 2.: il traditor deluso, gefallen. No. 3.: il modo di prender moglie, ist zu sehr Nachahmung der ersten Arie des Rossinischen Barbiers, ohne ihr in Leichtigkeit, Gluth, Effekt, ja in Genialität nur nahe zu kommen. Mit diesen Gesängen ist es daher Hrn. Schubert noch nicht gelungen, eine wohl zu wünschende Alliance zwischen deutscher und italienischer Musik zu Stande zu bringen. Die Ausstattung dieser Gesänge ist höchst gefällig und elegant.

Herrn Reissiger's Bassgesänge haben sich Freunde gemacht, und das mit Recht; denn abgesehen davon, dass in neuester Zeit den armen Bassisten wenig dargeboten wurde, weshalb sie wohl mit Begierde nach allem greifen, spricht sich in diesen Gesängen stets ein tiefes und reiches Gemüth aus, und die Melodieen sind meist angenehm, oft interessant. In den sogenannten durchkomponirten Liedern finden wir aber ebenfalls die Bestätigung des schon oben Gesagten: dass durch das Ausmalen und Herausheben einzelner bedeutender Worte die Hauptfarbe des Ganzen getrübt wird. Deshalb haben uns in dieser Sammlung die zwei kürzeren Lieder No. 1. und 3. am meisten angesprochen, da die Musik rein und ungetrübt das Grundgefühl, das namentlich das herzige Lied von Loeben: „das Ständchen" in uns zurücklässt, ausspricht. Sollte diese kurze Anzeige diesen Gesängen noch mehr Freunde, als sie schon haben, gewinnen, so würde uns das recht herzlich freuen.

Die serbischen Volkslieder, von W. Gerhard übertragen, haben sämmtlich den ächten, naiv-gemüthlichen Karakter der Volkslieder, und sind in eine so fliessende, sangbare Sprache übertragen, dass man sie für Originale zu halten geneigt wäre, hätte der wackere Uebersetzer ihre Abstammung nicht auf dem Titel angezeigt. Sie in den Mund des deutschen Volks zu bringen, fehlen ihnen nur entsprechende Melodieen. Hrn. Wolfram's Melodieen sind nicht dazu geeignet. Sie sind sämmtlich zu vornehm und auf Mitwirkung des Akkompagnements berechnet, so dass sie ohne dasselbe keinen rechten melodischen Sinn geben, und das ist eben das schlimmste. Auch ist Melodie und Harmonie zu neu-deutsch, so dass man manche Stelle eher Spohr oder Weber zuschreiben möchte. Als Beweis erlauben wir uns einige Belege hierzu anzuführen:

No. 3. Lösegeld.




(Mehrmals vorkommend). Dies ist, wie bekannt, eine Lieblingsfigur von Spohr.

No. 2. Das Bächlein.



Melodie und Harmonie dieser Stelle gehören Webern an. (Man vergleiche W's Variationen über eine russische Melodie, Op. 40.). Es giebt zwar Viele, die über ein gewisses Jagen nach Reminiscenzen nur lächeln, und in gewissen Fällen auch mit Recht; es giebt aber auch Reviere, wo sich solch Wild in so grosser Menge zeigt, dass das Jagen darnach ganz unnütz wird, und man nur blindlings darnach greifen darf, um einen guten Fang zu thun. Dies ist nun hier der Fall, und unsere Pflicht als gewissenhafter Referent gebot uns, dies ganz offen auszusprechen. Das Werkchen ist sehr nett und deutlich gestochen, wie man dies jetzt bei fast allen Verlagsartikeln des Hrn. Hofmeister schon gewohnt ist.

H. Marschner.

---

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Schluss.)

Ausserdem findet sich ein in der Ouvertüre ebenfalls sehr ungeschickt eingelegtes Larghetto (6/8 Takt), welches den ersten und zweiten Theil derselben trennt, in der ersten Arie Janthe's wieder; vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil dem Komponisten die Melodie gelungen schien, die in der That, obwohl sie sehr an Spohr erinnert, auch zu den bessern der Oper gehört. Die Arie selbst ist ohne dramatische Wunderkraft, wenn man dies Wort verstatten will. Der übrigens gemeine melodische Satz der Ouverture



ist aus Alpino's Arie entlehnt, doch ganz ohne Motiv. Wenn Weber im Freischütz den Hauptsatz der Ouverture aus einer Arie des Max bildete, so hat dies dort einen so unverkennbaren dramatischen Grund, dass beide Verfahrungsarten gar keiner Vergleichung unterliegen können. — Andere Stellen finden sich noch an unbedeutendern Orten ausgestreut, doch will ich sie nicht anführen, da ich schon viel zu weitläufig geworden zu sein fürchte. Indess ist es vielleicht einem Kritiker zu verzeihen, wenn er den Leser nicht nöthigen will, immer das Werk zur Hand zu nehmen, um die Richtigkeit (nicht die Wahrheit) des Gesagten zu prüfen, da in heutiger Zeit die Kritik oft nur zu unnachsichtig verfährt, ein Vorwurf, den der Verf. dieses Aufsatzes sich ungern machen lassen möchte.

Wir kommen endlich zur Behandlung der einzelnen Theile des Werkes. Im Allgemeinen ist diese ziemlich wichtig, und namentlich muss man es loben, dass der Komponist leicht und natürlich für die Singstimme schreibt. Doch ist die Deklamation und die Unterlegung der Worte nicht selten vernachlässiget, bisweilen sogar in wichtigen Momenten. Nur zwei Beispiele. In der ersten Arie Janthe's singt diese die Worte: (p. 30 Klavierauszug)

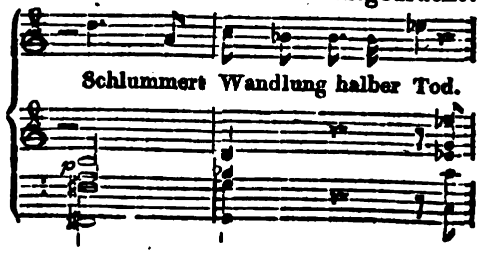
Denn in Wehmuth und in Lust
Nehm ich ach, ein fremdes Kind an meine Brust.

Der Komponist accentuirt aber: ein fremdes Kind folgendermassen:




Dies ist ohne allen Zweifel arg verfehlt.

Das zweite Beispiel findet sich pag. 77.:
Maja. In dem Ringe —
Janthe. Schlummert Wandlung, halber Tod.
Dies hat Hr. Wolfrem so ausgedrückt:




Abgesehen davon, dass diese für das Schicksal Maj'as so sehr bedeutungsvolle Stelle bei weitem bedeutender hätte aufgefasst und hervorgehoben werden sollen, so hat sie auch erstens einen starken Accentuationsfehler, und zweitens verfehlt sie auch die höhere Deklamation, die des Gefühlsausdrucks, in sofern diese von der Kürze oder Länge der Betonung noch sehr verschieden ist. Der Accentuationsfehler liegt am

Tage; das Komma zwischen den Worten Wandlung und selber fehlt. Dabei verliert das Adjectivum selber seine sehr bedeutungsvolle Kraft, ja könnte sogar für den ersten Augenblick zu dem Missverständniss Anlass geben, als sei es der Partikel selber so viel als wegen. An so bedeutenden Stellen ist ein solcher Fehler auch bedentend. Die verfehlte höhere Gattung des Ausdrucks liegt in der Schreck ausdrückenten Erhebung der Stimme durch das Wort Tod. So würde allenfalls Maja in der ersten Ueberraschung ausrufen können; Janthe aber, die die Besserung ihres eigenen Geschickes von der Verwandlung Maja's erwartet, und die Natur des Zaubers längst kennt, erschrickt nicht mehr darüber, sondern darf nur mit einer Art von scheuer Zurückhaltung davon sprechen, da sie weiss, dass sie ein schweres, schmerzenvolles, gefährliches Opfer auch für sich von Maja fordert. Mit zögerndem, ungewissem, aber doch den tiefen Ernst der Sache bezeichnendem Ausdruck mussten daher die Worte „selber Tod" aufgefasst werden, und der Komponist hätte, statt das Komma des Dichters wegzulassen, allenfalls noch zwischen den beiden folgenden Worten eine Art von Gedankenstrich setzen können.

Ich habe mich bei diesen Beispielen länger aufgehalten, weil sie wichtig sind und ich zeigen wollte, dass ich sie nicht unbedachtsam erwählte; an andern Stellen finden sich noch viele ähnliche Fehler. Andere Missgriffe der Behandlung sind folgende: Pag. 58 findet sich eine falsche Malerei bei den Worten: „Mit dumpfem Tritt hinschreitet der Hass". Dergleichen p. 74 bei den Worten: „Stechet ihr Dorne" und dgl. Mit der Unterlegung der Worte, wenn dieselben wiederholt werden, verfährt der Komponist ganz willkührlich. Z. B: pag. 136 bei der Stelle: Jubelt nicht u. s. w. Hier hätten die Worte: „Jubelt nicht, des Glückes Saaten mäht der Rache Schwerdt." Der Chor singt aber: Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — mäht der Rache Schwerdt. Endlich!! Eine solche Behandlung des Textes, die reinen Unsinn erzeugt (besonders da die Worte auch vorher nicht einmal im Zusammenhange gesungen sind) muss man unverantwortlich nennen. Dieser Fehler des grässlichen Wiederholens der Worte kommt leider noch sehr häufig, beinahe in jedem grössern Chore vor. Doch genug des Ausstellens dieser und ähnlicher Dinge. Man wird auch endlich von mir verlangen, dass ich das Gelungene herausheben soll. Hier tritt aber die Schwierigkeit ein, dass sich ziemlich alles auf gleicher Höhe, in einer gewissen Mittelstufe, die zu gut zum Tadel, zu unbedeutend zum lobenden Hervorheben ist, erhält. Im Allgemeinen sind aber die Arien recht melodios und dankbar für den Sänger, der nicht modernen Unsinn verlangt.

Eine sehr unglückliche Aufgabe war es für den Komponisten, dass er ein Lied schreiben sollte, welches die Macht besässe die Rose zu entzaubern; eine Musik, der im Stück eine solche Wirkung zugeschrieben wird, verlangt auch der Hörer ganz ausgezeichnet, da er mit Recht fodern kann, dass auf ihn ein ähnlicher Eindruck gemacht werde, als auf die sinnverwandten Person des Drama's. Dies war aber der Fehler des Dichters, der eine irrationale Gleichung zu lösen aufgab. Denselben Fehler hat Schlegel in seinem Gedicht Arion begangen, da er diesen wirklich singen lässt, als er ins Meer steigt. Novalis, richtiger fühlend, beschreibt nur die Wirkung des Gesanges. Wir finden es lobenswerth, dass der Musiker sich frei von Ueberladungen gehalten, den barocken Styl der Zeit nicht nachzuahmen gesucht hat. Sein Orchester klingt ebenfalls sehr gut, nur an einigen Stellen ist die Piccolflöte zu viel gebraucht. Endlich scheint es uns, als finde ein Wachsen in der Güte der Musik gegen das Ende des Drama's hin statt; ein glückliches Zeichen, dass die Kräfte des Künstlers sich herausarbeiten.

Wir haben viel speciell getadelt, und sind kurz beim Herausheben des Lobenswerthen gewesen; möchten weder Dichter noch Komponist darin einen üblen Willen gegen das Werk sehn. Im Gegentheil, wir hätten es uns alsdann wohl

leichter gemacht und allgemein hin, nach Sitte heutiger Zeit, absprechend getadelt, ohne uns die Mühe zu nehmen, den Tadel zu begründen. Sind unsere Ansichten irrig gewesen, so würde uns eine Belehrung willkommen seyn; am besten aber möchten uns die Künstler von unsrer Meinung durch Thaten abbringen (d. h. vielmehr unsre Meinung und Hoffnung von ihnen selbst bestätigen) wenn sie durch neue tüchtige Werke dieses Urtheil gewissermassen vernichteten. Dass sie Anlagen haben, die bei ernstem Willen, festem allgemeinen Studium und gespartem auf das einzelne Werk gerichtetem Fleiss vermögen, davon sind wir durch das viele Anerkennungswerthe, was ihr Werk bei auch mancherlei Misslungenem hat, überzeugt, wie wir dies im Laufe des Urtheils auch mehrmals ausgesprochen haben.

L. Rellstab.

---

## Die Kontrapunktisten des neunzehnten Jahrhunderts. Zürich bei Nägeli.

Diese Arbeiten, welche auf 5 Bogen (4—5) angeführt, und in deren jeder besondere Artikel kontrapunktischer Kunststücke behandelt sind, sind wegen ihres dabei hervorleuchtenden Fleisses einer näheren Beschauung und Beurtheilung werth zu achten. Wenn man sie nacheinander durchgeht, findet man, dass von Xaver Schnyder von Wartensee auf dem Bogen No. 1, der erste Kanon nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in gerader Bewegung in der Oktave in Form eines kurzen Tonstücks nach Haidn's bekannter Menuet aus dem zweiten Quartett für 2 Violinen. Violon und Cello, opus 45, bei Hummel in Berlin, abgefasst, auch dessen Melodieen recht gefällig und geschmackvoll hierin behandelt worden. Dagegen lassen der zweite und dritte Kanon, auf demselben Blatte befindlich, welche beide in der Gegenbewegung in der Quinte und zwar dergestalt bearbeitet sind, dass der dritte mit dem Thema des zweiten in verkehrter Bewegung anhebt, noch manches zu wünschen übrig, indem die Quinte, bei dieser Arbeit benutzt, keinen guten Effekt macht, sie insbesondere auch kein gut gewähltes Intervall ist.

Bei der auf dem Bogen 4 befindlichen zweistimmigen Fuge von demselben Arbeiter, ist das Thema nicht geschmackvoll gewählt und an verschiedenen Orten nicht regelrecht ausgeführt. Auch tritt am Schlusse derselben eine dritte Stimme ein, von welcher man wohl mit Recht sagen kann, dass man nicht weiss, woher sie komme und zu welchem Endzweck sie da sei, da die Anlage dieser Arbeit durchaus nur zweistimmig ist.

Dagegen ist die Pastoral-Fuge auf dem Bogen No. 2. von Simon Sechter sehr zweckmässig angelegt und ziemlich streng bearbeitet, so dass es zu wünschen wäre, der Komponist hätte dieses kleine Probestück weiter ausgedehnt und darin die zu einem kompletten Ganzen fehlenden Sätze angebracht. Besonders aber verdient der Kanon in der Oktave, welcher zwar nur nach der Regel des einfachen Kontrapunktes, aber in zweifacher Augmentation abgefasst ist, eine nähere Erörterung. Dieser ist durch die ersten zehn Takte in der untersten Stimme in doppelter Augmentation oder in zweimal langsamerer Bewegung streng, und in den andern Stimmen durch 20 Takte in einfacher Augmentation, aber nochmals in langsamerer Bewegung nachgeahmt, wozu die erste Stimme zwar nur mit willkührlichen, aber recht zweckmässigen Figuren die Harmonielücken ausfüllt. — Auch ist die auf dem Bogen No. 5. von demselben Komponisten befindliche vierstimmige Fuge, deren Thema nur einen Takt lang ist, recht brav, obgleich freilich darin noch manches zu wünschen wäre, indem an vielen Orten die Harmonie dem Ohr nicht angenehm klingt, und sie wegen der darin enthaltenen Zwischensätze auch an Einheit verliert.

Die auf dem Bogen No. 3. befindliche Fuge mit zwei Kontra-Subjekten von Anton Reicha ist unter allen diesen Arbeiten zwar geistreich, aber am wenigsten streng gehalten, und darin das zweite Subjekt mehr als eine Zwischenharmonie anzusehen, weil dieses ganz willkührlich behandelt und mit dem ersten Subjekt auch nicht zweckmässig verwebt worden ist. Auch sind die in dem ersten Subjekte festgesetzten Intervalle nicht immer beobachtet und die des zweiten ganz nach einer freien Willkühr,

aber nicht auf eine hierher gehörige Weise behandelt werden; daher auch nur die Ueberschrift den Zweck der Arbeit, sie selbst aber ihn nicht angiebt.

Es verdient daher noch der besondern Bemerkung, dass diese Arbeiten insgesammt für Studien recht gut, die aber auf dem Bogen No. 2. befindlichen von allen die besten sind, welche daher verdienen, am meisten herausgehoben zu werden.

H. B.

## 4. Berichte.

### Konzertwesen in Berlin.

Zwei Konzerte haben sich endlich ausser den mit Recht so geschätzten Möserschen Versammlungen hervorgewagt und sind sehr zahlreich besucht worden, ohne es in künstlerischer Hinsicht zu verdienen.

Das eine war von Fräulein Tibaldi, dem jetzigen Liebling der hiesigen eleganten Welt, und erinnerte an die Erfolge sonntagscher Abende, nicht blos durch die Einrichtung, sondern auch durch die Anhäufung von einem oder zwei Dutzend meist werthloser oder unpassender Kompositionen. Letzteres darf man von der Arie Parto aus Titus sagen, die die Sängerin statt der ihrer Stimme und Gesangsweise so viel nähern letzten Scene der Vitellia gewählt, nach A transponirt — und damit selbst als unpassend erklärt hatte. Indess, Fräulein Tibaldi hat durch ihr Aeusseres, ihr belebtes Bühnenspiel, ihren trefflichen Gesang und (beiläufig) bei dem erregtern Antheil, den das Publikum an allem auf der königstädter Bühne Erscheinenden nimmt, sich soviel Theilnahme erworben, dass das Publikum über alle Mängel der Konzerteinrichtung hinwegsah und nur der Konzertgeberin wegen kam. Der prächtige Konzertsaal, die glänzend geputzte Versammlung, die Anwesenheit des Hofes — das alles wirkt zusammen zu einer momentanen Aufregung und man bemerkt erst an der Leere der Rückerinnerung, welch edlerer Genuss aus einer Kunstfeier, wie sie z. B. Möser hier, Friedrich Schneider in Dessau, Spohr oft in Kassel und das leipziger Konzert begehen, gewonnen wird.

Ein anderes Anziehungsmittel hatte das zweite Konzert in der Jugend des Konzertgebers, des neunjährigen Birnbach, der für sein Alter bedeutende Schwierigkeiten auf der Violine, z. B. in einem rodeschen Konzert gut genug überwand, bei stillem Studium einfacherer Sätze noch mehr an Reinheit und Schönheit des Tons gewinnen wird, als bei der Ostentation vor dem Publikum. Seltsam nahm sich die Einrichtung des Konzerts aus. Weil Beethoven anfängt, unserm Publikum bekannt und den gebildeten Kunstfreunden offenbar immer theurer zu werden, hatte man eine Symphonie (freilich nur den ersten Satz der C-dur-Symphonie) vorangesetzt. Diese lebensfrische Komposition leitete hier ein Gedicht auf Beethovens Bestattung ein, von Herrn Krüger deklamirt; natürlich hörten die Musiker blos andächtig zu. Kaum aber war Gedicht und Bestattung vollbracht, so wurde es lebendig unter ihnen; man hatte es abgethan und das Konzert ging los.

Ja wer eure Verehrung nicht kennte!
Euch, nicht ihm baut ihr Monumente.

M.

### Händels Alexanderfest, aufgeführt von der Singakademie.

Berlin, den 29. Februar 1828.

(Schluss aus No. 10.)

Diese aber im letzten Chor so deutlich ausgesprochene Idee, dass die Kunst nämlich die Versöhnung in sich trage, ist von Händel nicht allein dem ganzen Werk zu Grunde gelegt, sondern ihre Realisation hat ihm auch beständig bei der Komposition jedes einzelnen Stückes als das leitende Prinzip vorgeschwebt. So verschwinden denn schon von selbst die Ansichten und Meinungen aller derer, welche im Timotheus nur eine Aneinanderreihung von recht schönen Tongemälden finden, und hintereinander ein Trink- oder Liebeslied und die Klage um den gefallenen Perser hören können, ohne etwa dabei an etwas anderes als an Trinken und Lieben oder an einen Trauermarsch und dergleichen zu denken. Doch haben auch diese einerseits darin einen guten Entschuldigungsgrund, dass der Text ihnen eben weiter nichts giebt als dieses, und andrerseits scheint es im Allgemeinen auch nicht die Sache unsrer Zeit zu sein, die Einheit eines Kunstwerks anzuerkennen, und die eine Idee, welche ist die Mutter des Ganzen, in dem Einzelnen wieder zu finden, und so dem Künstler in seinem Schöpfungswerke Schritt vor Schritt zu folgen und ihm gleichsam nachzuschaffen. Darin aber gewiss liegt der wahrhafte Genuss und die wahrhafte Erkenntniss eines Kunstwerks, nicht aber, wie man jetzt gewohnt ist zu thun, darin, dass man das Einzelne für sich und neben einander, statt in seinem Verhältniss zum Ganzen und in einander betrachtet. Fährt man nun auf diese Weise fort, wie man jetzt angefangen hat, so wird man auch nie zum wahren Verständniss Händels kommen; denn, wenn ein Komponist, so verdient er gewiss, dass man die Idee, welche ihn bei seinen Schöpfungen leitete, auch richtig auffasse und nachweisen könne. — Es bleibt uns nun noch übrig, über das Ver-

hältniss zu reden, in welchem diese Komposition unsers Meisters zu seinen übrigen Werken, besonders zu seinen Oratorien steht; es mögen hier einige Andeutungen genügen, da sich der Ref. die Ausführung dieses Thema's auf ausführlichere Weise vorbehalten hat.

Wenn es wahr ist, dass die Geschichte des objektiven Geistes sich in jedem Subjekte wiederholt, so findet dies recht eigentlich Platz und Anwendung in der Kunst. Die Kunst hat im Allgemeinen durchaus keine andere Geschichte als die Bildungsgeschichte der Künstler ist, (es versteht sich, dass das Gesagte nur auf die Meister Bezug haben kann.) Dieselben Stufen der Entwickelung, die der Künstler durchgeht, dieselben Kämpfe, die er zu bestehn hat, ehe er den Sieg davon trägt, macht die Kunst auch durch, nur in grössern Massen; und wie es nur eine Kunstgeschichte giebt, so giebt es auch nur eine Bildungsgeschichte der Künstler, mag sie sich in den verschiedenen Individualitäten auch noch so verschieden gestalten. Man hat viele Geschichten der Kunst sowohl als der Künstler, man weiss, was diese gern gegessen und was sie gern für Kleider getragen haben; aber wie sie geworden sind, was sie geworden, wie sich die Idee, die das beseelende Prinzip ihres Lebens und ihrer Kunst war, in ihren einzelnen Momenten entwickelt hat: das aus ihren Werken nachzuweisen, hat man wenig oder gar nicht für nöthig gefunden, und es ist doch so nöthig. Refer. will hier die schwachen Umrisse eines Versuchs, dies bei Händel zu thun, geben. Die Hauptmomente seiner Entwickelung sind nach unserer Ansicht im Alexanderfest, in seinen Oratorien Israel in Egypten, Saul, Samson, Josua, Judas Makkabäus und im Messias zu suchen. Jedes hat allein betrachtet eine eigenthümliche Idee zur Grundlage, und so auch eigenthümlichen Werth; den wahren Werth erhält es aber erst, wenn es in seinem Verhältniss zu der Totalität der Idee, welche als Prinzip durch alle Werke geht, betrachtet wird. Daher haben alle Werke, vom Alexanderfeste an, bis hin zum Messias, des Künstlers Verklärung, nur relative, nicht absolute Vollendung.

Im Timotheus ist das Leben der Individuen, in allen Beziehungen, die es der Kunst an ihrer lyrischen Seite darbietet, aufgefasst. Wir hören die Laute der Freude und des Schmerzes, der Liebe und des Hasses, Rache und Mitlied stehen neben einander; aus allen diesen Gegensätzen, an denen der Mensch in der Wirklichkeit so oft zu Grunde geht, steigt aber die Kunst als der Phönix hervor, der auf der Asche des Alterthums sich das neue Nest baut. Sie ist hier die Versöhnerin, welche die Wunden heilt, die das Leben dem Einzelnen geschlagen hat, sei er König oder Bettler; denn nicht das Königliche, sondern das Allgemein-Menschliche zu verklären, ist des Künstlers Beruf. Die Musik hat hier als lyrische ihre Vollendung erreicht, der Künstler geht aus dem ersten Moment seiner Entwickelung, welches immer das subjektive sein muss, in die Objektivität über. Der Einzelne verschwindet gegen das Volk, in dem er seine Wahrheit hat. Ein Fortschritt ist in dieser Bewegung und zwar ein sehr grosser. Die Kunst bewegt sich hier auf einem ihr selbst würdigerem Gebiet, als es die engen Schranken der Subjektivität waren, sie hat eine grössere Beziehung auf den allgemeinen Geist bekommen, denn sie erlöst ein Volk von sich, indem sie Gott ihm zum Bewusstsein bringt, und es nur in diesem seinem Handeln und Verhältnissen begleitet. Das ist die Bedeutung der Händelschen Oratorien. Dass es gerade das jüdische Volk ist, hat seine guten Gründe. Einerseits liegt es nämlich in dem bibelfesten Geist der damaligen Zeit, anderseits hat aber auch dieses Volk ein Element in seiner Geschichte, das im höchsten Grade tragisch, und so ein würdiger Vorwurf für die Musik ist. Dieser zweite Moment in der Entwickelung des Meisters ist bei weitem reichhaltiger als der erste, schon seines grössern Stoffes wegen, daher gehören auch die meisten Werke Händels hierher. Aber auch im Volksgeiste hat der Geist selbst sich in seiner Wahrheit noch nicht erreicht, auch das Volk, sei es selbst das gottgeweihte Volk des Herrn, verschwindet gegen die Menschheit, und der Geist dieser erst in seiner Einheit mit dem göttlichen ist der wahre. Das aber ist der Messias, und darin ist Händels Vollendung zu suchen; um ihn schreiben zu können, musste er seinen Timotheus und seine Oratorien vorher schreiben, und in sofern ist auch dieses sein vollendetstes Werk bedingt, aber die Kunst hat noch einen andern ihrer Jünger begeistert, dass er uns ein Werk desselben Inhalts hinterlassen hat, welches ohne solche Vorarbeiten vollendet ist. Seine wahre und eigentliche Bestimmung ist, das allgemeine Eigenthum des Geistes zu werden. Bis jetzt ist es nur Einiger Trost und Freude.

Amadeus Arendt.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 26. März. —— Nro. 13. —— 1828.


## 3. Beurtheilungen.

1. Grandes Suites, dites Suites anglaises pour le Clavecin, composées par J. Seb. Bach. No. 1. u. 2. Peters in Leipzig.

2. Grandes Suites, dites Suites anglaises u.s.w. No. 1. u. 2. Trautwein in Berlin.

Mit lebhaftem Antheil zeigen wir jede Annäherung unserer Zeit an die werthvolle Nachlassenschaft früherer Künstler an; so hier die Fortsetzung der vor längerer Zeit von Peters begonnenen Herausgabe der englischen Suiten durch die achtbare Trautweinsche Handlung.

Die immer mehr ans Licht tretende Hinwendung der gebildeten Musikfreunde zu Sebastian Bach, in Zusammenhang mit der Abwendung seiner nähern und nächsten Nachfolger, wird sich als eine der merkwürdigsten und erhebendsten Erscheinungen in der Kulturgeschichte unserer Kunst darstellen lassen, sobald die Herausgabe seiner grossen Schöpfungen, namentlich

der H-moll-Messe

die Nägeli zum Heil der Kunstfreunde und Künstler verheissen, und einer hinlänglichen Anzahl seiner kleinern Kirchenmusiken diese Angelegenheit zur Behandlung reif machen. Bis dahin bleibt es unsre nächste Obliegenheit, die sich hier und dort kund gebenden Editionen in unserm Kreise zu fördern und ihre Zweckmässigkeit und nächste Nutzbarkeit darzulegen.

So gross und herrlich sich auch Bach vor allen Tonkünstlern in allen Richtungen der Komposition (die Oper etwa ausgenommen) darstellt: so kann es doch nicht fehlen, dass unter der grossen Menge besonders kleinerer Kompositionen, die er zum Theil für den augenblicklichen Bedarf beim Unterricht geschrieben, manches sich findet, das nicht oder nicht durchweg geeignet ist, unsere Zeitgenossen auf den rechten Standpunkt für die Fassung des alten Meisters zu bringen. Hat man diesen erst erreicht, so wird es auch in solchen Werken nicht an Funken jener Geisteskraft mangeln, an Zügen, die die Meisterhand bewähren und über Schwächeres und Veraltetes zufriedenstellen. Möge man daher ja nicht aufgeben, der Welt Alles zu erhalten, was Bach für sie geschaffen. Nur, um es mit Erfolg zu können, schicke man jederzeit das Beste voraus, das man hat; dies wird zu dem Mindern überreden und es in angefachter Liebe und Ehrfurcht ergänzen, statt dass im umgekehrten Verfahren das Schwächere Vorurtheil gegen nachfolgendes Bessere erwecken muss.

Von allen Herausgebern ist in diesem Felde der thätigste und umsichtigste Nägeli, dem wir unter vielem Andern die Kunst der Fuge und die korrekte Ausgabe des wohltemperirten Klaviers (die Peterssche ist verfälscht und abgeschwächt) verdanken und der seinen ehrenvollen Bestrebungen durch die versprochene grosse Messe die Krone aufsetzen wird. Nach ihm ist Herr Pölchau und Simrock mit der Herausgabe des Magnifikat und der A-dur-Messe, die Breitkopf- und Härtelsche Handlung mit der Herausgabe der Motetten und Orgelvorspiele und besonders der Riesenmusik „Ein' feste Burg", die Peterssche Handlung mit Editionen von Klaviersa

chen zu nennen *). Noch bleiben den auf so ehrenvoller Bahn Konkurrirenden ausser grössern viele kleinere, sogar nicht schwer ausführbare Kirchenmusiken vom höchsten Werth, Orgelkompositionen, die nirgends ihres Gleichen finden. Möge der edle Eifer von kluger Wahl unterstützt werden!

In den englischen Suiten enthält vielleicht jedes Heft einiges Schwächere, gewiss aber jedes auch köstliche Sätze; die aus einzelnen Sätzen meisterhaft reich entwickelten Präludien, die geistreichen Giguen, die tiefsinnig-edlen Sarabanden enthalten einen Schatz von Musik, gegen den die meisten neuern Kirchenmusiken dünn, arm und frivol erscheinen; so ernsthaft sind jene zum Theil als Tänze überschriebenen Sätze gemeint, dass man unwillkührlich zu der Vergleichung mit der scheinbar heterogensten Gattung verleitet wird. Form und Gehalt derselben hat von den neuern Tonkünstlern niemand erstrebt, als Felix Mendelsohn — Bartholdy — wir meinen seine sogenannten Karakterstücke, **) deren erstem Heft er bald ein zweites folgen lassen möge.

Besondere Empfehlung sei noch an die Klavierlehrer gerichtet, die hier Gelegenheit finden, in ihren Schülern neben tüchtiger technischer Uebung eine Ahnung von hoher und sinniger Kunst zu wecken und die Pforte ihnen zu den grössten Werken der Vorzeit, unsers grossen Zeitgenossen Beethoven und künftiger grosser Künstler zu öffnen.

Mögen die letzten Hefte der Suiten bald folgen. Marx.

---

Sonate melancolique pour le Pianoforte, par J. Moscheles. Op. 49. Schlesinger in Paris.

Durch seine trefflichen Studien hat Moscheles sich so grosse Ansprüche auf Achtung und Liebe erworben, dass man gern an ein werthvolles früheres Werk erinnert sein mag. Ein solches nennen wir die Sonate melancolique schon deswegen, weil sich in ihr — nicht bloss auf dem Titel — eine innigere und edlere Intention kund giebt, als in andern frühern Werken, die Moscheles der Mode und Virtuosenfrivolität seiner Zeit zum Opfer brachte. Er hat doch die Absicht gehabt, etwas Würdigeres zu schaffen; dies erhebt sein Werk über so viel andere, wenn auch seine Intention nicht zu einer künstlerischen Vollendung hat führen können.

Jene Absicht hat ihm auch eine strengere Beobachtung der Form auferlegt; aber eben in diesem an sich löblichen Streben offenbart sich die theilweise Leere des Werks, vorzüglich in dem Stocken des Seitensatzes (S. 4.) und in der dürftigen Harmoniebegleitung zu Anfange der Durcharbeitung (S. 8.) — kurz es fehlt dem Zagen, der Trauer, der Melancholie die ursprüngliche Kraft und Frische, die jene empfindlicher gemacht, von ihr aufgerichtet, oder aufzurichten verheissen hätte und uns zu dem Gebeugten aber ur-kräftigen Sänger (oder den, für den er spricht) eine ganz andere Theilnahme eingeflösst haben würde, als wir hier bei den bald sanftklagenden, bald sinnenden, bald unruhigern (S. 2.), bald etwas gedankenlos hinblickenden (S. 4.), bisweilen gezierten (S. 5 unten), endlich (S. 6.) fast tändelnden Aeusserungen empfinden. Wohl hätte Moscheles, den wir als feinfühlenden edelsinnigen Menschen und als ausgebildeten Künstler kennen, sich zu einem höhern und edlern Sang erheben können, wenn sich nicht die Untreue, zu der einen Künstler Mode- und ähnliche Rücksichten verführen, durch Herabstimmung unausbleiblich strafen müsste.

Ueber diese Ausstellung hinweggesehen, wird man soviel Innigkeit, Zartheit und Reiz finden, als von Moscheles Talent zu erwarten ist.

Die Ausgabe ist musterhaft schön.

Marx.

---

*) Es fällt auf, dass die Schlesingersche Handlung noch gar nichts von dem grössten Tonkünstler herausgegeben hat. M.

**) Bei Laue in Berlin. Vgl. d. Ztg. 4r Jahrg. No. 36. S. 287.



**Beethovens Heimgang.** Für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Nach einer neuesten Komposition und brieflichen Aeusserung des Verewigten. Schott in Mainz.

„Noch so vieles“, schreibt Beethoven am 17. Septbr. 1824 den Herrn Schott, „bin ich der Muse schuldig und muss ich vor meinem Abgang in die elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heisst vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. — — Kunst und Wissenschaft, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen.“

Angeregt durch diese Aeusserungen hat ein sinniger Verehrer dem ersten Gesange des Adagio aus Beethovens As-dur-Quartett Op. 127 *) Worte untergelegt, aus denen wir nur einen Zug vorheben:

„gewährt wird — freieste Kraft“,

so bezeichnend für den freiesten Schwung und Reigen aller Stimmen in Beethovens letzten Kompositionen, namentlich der neunten Symphonie und den Quartetten. M.

---

**Praktische Orgelschule,** enthaltend 6 Sonaten für zwei Manuale und durchaus obligates Pedal, von J. S. Bach. Zürich, bei Nägeli et Comp.

Die Verdienste, welche sich dieser erhabene Meister um die Tonkunst erwarb, der nicht nur unter den Komponisten überhaupt die ausgezeichnetste Achtung verdient, sondern namentlich unter den Kontrapunktisten und gelehrten Musikern in der Praxis den ersten Rang ruhmvoll behauptet, sind von den Verehrern der Tonkunst bereits anerkannt; aufs neue finden wir sie in diesem Werke erhöht, worin der Komponist den grössten Theil der darin enthaltenen Tonstücke für beide Manuale nicht nur nach festgesetzten Regeln verschiedener Kontrapunkte, sondern in Form einer zweistimmigen Fuge behandelte, wozu das Pedal als eine noch hinzugekommene Füllstimme die Lücken der Harmonie ausfüllt, und an mehrern Orten die Ausführung des zum Grunde gelegten Themas mit gutem Bedacht übernimmt. Die in den Sonaten befindlichen einzelnen Sätze, welche nicht auf diese Weise bearbeitet, sondern nur nach den gewöhnlichen Regeln eines Tonstücks abgefasst sind, zeichnen sich durch ihre vortheilhafte Anlage und durch geistvolle Melodie ganz besonders aus, so dass es eine sehr schwierige Aufgabe sein würde, in einem so vollendeten Werke diesem oder jenem einzelnen Tonstücke den Vorzug zu geben. Weil aber Seb. Bach nicht nur beide Manuale gleichmässig, sondern auch das Pedal auf eine vortreffliche Weise behandelte, und sämmtliche Tonstücke in der Ausübung grösstentheils, mitunter sogar sehr schwierig sind, so dürfte es nur denjenigen Orgelspielern empfohlen werden, welche bereits einen bedeutenden Grad von Fertigkeit haben, und eine vollkommene Ausbildung zu erreichen beabsichtigen, um in die Fusstapfen dieses grossen Meisters zu treten. Um jedoch auch eine zweckmässige Wirkung hervorzubringen, muss bei dem Registriren (welches dem Ausübenden überlassen worden ist) sehr vorsichtig zu Werke gegangen werden.

H. B.

---

**Sonate pour le Pianoforte avec Accomp. d'un Violon,** comp. par C. Nicola. Oeuv. 5. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Mit herzinnigem Vergnügen zeigt Ref. dieses Werk an, welches an Geist und Solidität mit dem Besten, was Onslow in dieser Art geschrieben hat, sich keck messen darf. Indem wir es mit Onslow vergleichen, glauben wir damit auch die Art und Weise, in welcher das Werk geschrieben ist, bezeichnet zu haben. Die in diesem Werk enthaltenen Sätze sind, wenn auch nicht sehr originell und frappant, doch frisch und kräftig, und werden mit einer solchen Lebendigkeit und Gedrängtheit besprochen, dass man sich gern und willig der Meinung des geistreichen Redners hingiebt. Nur auf dem Titel ist eine

*) Die Ztg. 4ter Jahrg. No. 4. S. 25.

kleine — Unwahrheit gesagt worden, nämlich — avec Accompagnement d'un Violon. Die Violine tritt aber keinesweges als ein blosser Jaherr, sondern als ein recht geistreicher Opponent auf, der durch seine Einwürfe den Streit erst recht interessant macht und den Sieger in ein desto glänzenderes Licht setzt. Beide Partieen enthalten fast gar keine Schwierigkeiten, so dass das Werk verdientermassen nur ein um so grösseres Publikum finden kann und wird. Unsern wärmsten Dank dem Schöpfer dieses gelungenen Werkes, aber auch Herrn Hofmeister, der in dieser flachen Zeit wagte, ein so gründliches opus zu ediren. Die Ausstattung ist nett, und der Preis für solche Gabe ungemein billig.

Hein. Marschner.

---

Der Todestag des Erlösers, geistliches Lied von A. H. Niemeyer, in Musik gesetzt für 4 Singst. mit Begleit. von Blasinstrumenten und der Orgel oder des Pianof., von Carl Eberwein. 2s Heft geistl. Gesänge. Opus 17. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Partitur.

Eine Art Choral, wovon der 2te und 4te Vers von den Solostimmen etwas zu modern figurirt wird. Die Deklamation könnte besser seyn.

H. M.

---

Souvenir d'Irlande, grande Fantasie pour le Pianof. avec Accomp. d'Orchestre ou de Quatuor, composée par Ign. Moscheles. Oeuv. 69. Leipz., chez Fr. Hofmeister.

Herr Moscheles hat sich glücklich über die fade Manier der gleichzeitigen Modekomponisten Kalkbrenner, Herz u. s. w. erhoben, und namentlich durch sein treffliches Klavierkonzert (G-moll) in die Reihe der besten Komponisten für Klavier gestellt. In seinen Kompositionen herrscht Klarheit und eine stets verständige Anordnung. Auch leidet er keinen Mangel an Ideen und Melodieen; er hat sich im Gegentheil seine eigne Manier geschaffen, die gar nicht verwerflich ist, da sie eine Verbindung von Geschmack und ziemlich viel Gründlichkeit genannt werden darf. Seine Passagen sind nicht nur brillant und oft neu, sie sind auch dankbar für den Spieler und liegen gut in der Hand. Auch weiss er mit vielem Geschick das Orchester zu behandeln und so manche frappante Wirkung hervorzubringen. Nur an einer gewissen vornehmen Geschliffenheit, man könnte es beinah Kälte nennen, leiden sie fast sämmtlich. Alle so eben gerühmten Eigenschaften der Kompositionen des Hrn. Moscheles finden sich in Menge auch in dieser Erinnerung an Irland. Im ersten Satz, Allegro moderato, F-dur, 4/4 Takt, wird über die später variirten und weiter ausgesponnenen Themata „the last Rose of Summer, Garry Owen und St. Patricks Day" frei phantasirt, und Anlauf zur speziellern Verarbeitung dieser drei irischen Lieder genommen. Am besten hat uns das Andante, 3/4 Takt (S. 21) gefallen, wo der Verf. das erste und dritte Thema verbindet und zwar so, dass die rechte Hand, während dem die linke Hand ganz einfach die Melodie des dritten Themas vorzutragen hat, die des ersten spielt. Es ist dies wahrlich ein kleines Meisterstück. Darauf läuft die Sache in einem Allegro vivace, 6/8 Takt, frei aus. Die Klavierpartie enthält zwar mancherlei Schwierigkeiten, sie sind aber nicht unüberwindlich. Hat man sie aber einmal überwunden, so wird man durch den Vortrag dieses Souvenir d'Irlande nicht nur sich selbst, sondern auch andern viel Freude machen. Der Stich ist gut und der Preis dem Werke angemessen.

So eben ist in demselben Verlag auch eine „Erinnerung an Schottland" erschienen, die der an Irland nichts nachgiebt. Dies zur Nachricht für Freunde guter Klaviermusik.

H. Marschner.

---

Drei Nachtlieder von Eichendorff für eine Altstimme mit Begleitung des Fortepiano in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Berlin bei F. Trautwein. Op. 16.

Hr. B. Klein hat sich nicht allein durch weltliche, sondern auch durch geistliche Kompo-

sitionen bereits als ein höchst talentvoller und geistreicher Mann bewährt, und die obigen Lieder schliessen sich würdig an die frühern in seinen Liedersammlungen an. Sein Styl ist bekannt; wenn er sich auch Gluck und Beethoven als Vorbilder gewählt hat, so geht er doch seinen eigenen Gang, und selten wird man ihn beschuldigen können, diesen oder jenen Meister kopirt zu haben. — Die Texte sind vortrefflich, und eignen sich recht zu Klein's Kompositionsweise. Dass die Kompositionen für Alt berechnet sind, ist gewiss allen Altistinnen sehr angenehm, da es dergleichen sehr wenig giebt, und die vorhandenen, z. B. die Zelterschen, diesen am Werthe sehr nachstehen. G.

---

Der Erlösete, Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von H. Dorn. Berlin bei Trautwein. Der Ertrag ist zum Besten der Düsselthaler Anstalt bestimmt.

Es ist die erste geistliche Komposition, die Ref. vom Verf. zu Gesichte kommt; ein rühmliches Streben nach Klarheit und Einfachheit, so wie eine recht gute Auffassung des Textes, sind ihr eigen. Eine gewisse Monotonie, die in der Kantate herrscht, und wohl auch einigermassen durch den Text herbeigeführt ist, wäre wohl zu vermeiden gewesen. G.
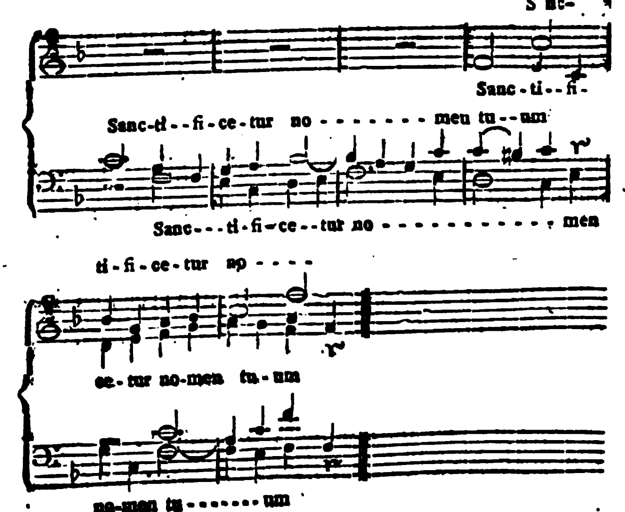
---

100 Uebungsstücke für das Pianoforte mit Bezeichnung des Fingersatzes zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend geschrieben von Carl Czerny. 139stes Werk. Dritte und vierte Lieferung. Wien, bei Tobias Haslinger.

Der allezeit fertige Wiener Moden-Komponist Hr. C. Czerny hat hier Stückchen geliefert, die zwar keinen grossen Musikalischen Werth haben, doch von manchen Anfängern mit Nutzen verbraucht werden können, wenn dies nämlich unter den Augen des Lehrers geschieht, der aus jedem Heft 5 bis 6 auswählt, mehr sind daraus nicht brauchbar. Die besten leichteren Uebungstücke sind und bleiben immer die Inventionen von Bach; bei denen gewinnt der Schüler nicht allein an Fingerfertigkeit, sondern verbessert auch den Geschmack. G.

---

Geistliche Musik. Pater noster für zwei Chöre (2 Sop., 2 Alt, 2 Ten. und 2 Bässe), in Musik gesetzt von Bernhard Klein. 3tes Heft. Op. 18. Berlin bei F. Trautwein.

Es geschieht in unsern Tagen so wenig für geistliche Musik, dass es schon sehr lobenswerth von einer Verlagshandlung ist, solche geistliche Musiken herauszugeben; noch lobenswerther aber ist es, dass Männer, wie Klein, Rink, Schnabel u. a. m. solche Sachen arbeiten; es giebt doch unter dem musikliebenden Publikum einige, wenn auch nur wenige, die solche Musiken lieben und zugleich nach ihrem Werthe zu schätzen wissen. Ref., der schon vor längerer Zeit Gelegenheit hatte, mehrere geistliche Werke des Hrn. K. zu hören, der die letzteren Arbeiten desselben, die auch in der Trautweinschen Handlung erschienen sind, mit dem grössten Genuss gespielt und gesungen hat, hält dieses Pater noster für eins der vorzüglichsten Werke des geachteten Komponisten. Kräftige Harmonieen, schöne Abwechselung der einzelnen Chöre unter sich, und mit den Solo-Stimmen, eine meisterhafte und geschmackvoll kontrapunktische Arbeit, zeichnen diese Komposition rühmlich aus. Das Thema einer 8stimmigen Fuge



ist nicht nur sehr glücklich gewählt, sondern auch sehr kunstvoll durchgeführt. Besonders ist jungen Musikern diese Komposition zum Studium zu empfehlen, eben so Singvereinen, die einen höhern Zweck haben, als sich an Chören aus Pariser Opern zu ergötzen. Möge es dem Hrn. Klein gefallen, bald einmal öffentlich sein vortreffliches Oratorium Jephta hören zu lassen.

Girschner.

## 4. Berichte.

Aus Paris.

### Die Stumme aus Portici, Oper von Scribe und Auber.

(Eine Probe französischer Kritik.)

Zu allen Zeiten hat man der italischen Musik, im Fache der Gesangkomposition, den bedeutendsten Vorzug vor der französischen eingeräumt; diese Ansicht ist nie bestritten worden — oder wenigstens haben die Kämpfer für unsere Oper die Vertheidigung so schlecht geführt, dass der Sieg wohl den Italienern gewiss war. Seitdem J. J. Rousseau einmal in einer mehr beredten als gerechten Aufwallung einem Musiker ohne Talent gerathen: „schreiben Sie französische Musik!“ ist dieser Ausspruch sprüchwörtlich geworden. Die besten Opern unserer berühmtesten Meister haben stets ihre Gegenpartei gefunden, die sich gar sorgfältig dem Enthusiasmus, wenn ihn die trefflichen Werke weckten, verschlossen. „Nicht übel! Recht gut für französische Musik!“ Das ist noch jetzt die grösste Huldigung, die ein Theil unserer Landsleute sich etwa von Werken abdringen lassen, welche eine glänzende Aufnahme auf unsern Bühnen gekrönt hat. —

„Was finden Sie an der neuen Oper auszusetzen?“

„Ja, ich wusste es nicht bestimmt anzugeben.“ —

„Ist sie schlecht gesetzt?“ —

„Das nicht; der Komponist gilt für wohl unterrichtet.“

„War die Aufführung etwa schlecht?“

„Oh, keineswegs; Sänger und Orchester haben ihre Schuldigkeit gethan.“

„Hat der Komponist auch den rechten Beruf gezeigt?“

„Unverkennbar; ich habe Frische, Ausdruck und Eigenthümlichkeit in seinen Melodien gefunden.“

„Aber mein Himmel, warum applaudiren Sie denn nicht?“

„Ja, weil eine solche Musik mich nicht bewegen könnte; sie wirkt nicht auf meine Sinne, ich bleibe in der Ruhe, die sie mir lässt. In Italien war das ganz anders; da war ich von Cimarosa's und Paesiello's köstlichen Opern entzückt, da folgte ich später Rossini's Triumphzug; ich empfand eine Bewegung, dergleichen ich nur im italienischen Theater in Paris wiedergefunden; nur dort hat Musik mir die Gewalt ihrer Wirkungen gezeigt, meine Seele zu Ausbrüchen des Enthusiasmus geweckt; ich fühlte mich ergriffen, hingerissen; ich jubelte mit den andern.“

„Allein man lässt doch einen Grund hören —“

„Ich sehe nicht die Nothwendigkeit; die italische Musik bezaubert mich, das ist alles, was ich zu sagen wüsste — und wenn die französischen Gesänge für mich wenig Reiz haben, ja so ist's die Schuld ihrer Komponisten.“

„Ich habe diese Antwort kommen sehen; Ihre Darstellung hätte wenigstens einen Schein von Gerechtigkeit, wenn die französische Musik stets von Franzosen geschrieben worden wäre. Allein Piccini, Sacchini, Paesiello, Spontini und so mancher andre Italiener haben französische Opern geschrieben, deren Gesänge um nichts besser sind, als die unserer Landsleute. In allen diesen Stücken stösst man auf dieselbe Unregelmässigkeit der Anlage und Abschlüsse, man weiss nie, wo der Komponist eigentlich hin will, das springt hin und her, jeder Eindruck wird durch den nächstfolgenden verjagt, der mit ihm keine Aehnlichkeit hat. Wie wär es möglich, dass eine solche, dem Wechsel des Ungefährs überlassene Musik die Wirksamkeit der italischen erreiche, in der jeder Schritt gezählt, jede Figur, jeder Accent mit der genauesten Symmetrie abgemessen ist?“ —

Hier haben wir denn aufgefunden, was in der That den Vorzug der italischen Gesänge vor den französischen ausmacht; es ist der Rhythmus und die Abschliessung. Seit einem Jahrhundert ist dieser Ursache vergebens nachgeforscht worden; sie hätte J. J. Rousseau nicht entgehen dürfen, der Gefühl für Musik und Kenntniss ihres Wesens in so bedeutendem Grade besass, obwohl die Theorie der Kunst ihm ziemlich unbekannt geblieben.

Unsere Komponisten schreiben prächtige Ouverturen, entzückende Ballette; sie würden im Gesangfache eben so viel leisten, wenn die Gesänge ohne Text komponirt werden könnten. Die Verse der französischen Dichter sind es, die die französische Gesangmusik verderben; der bizarre Text, dieses verschrobene und verdrehte Machwerk, theilt seine Schwächen der französischen Melodie mit, dringt ihr den schwankenden Gang auf, der so oft der Wirksamkeit des Tonsetzers Eintrag thut. Gluck, Gretry, Sacchini, Dallayrac haben grosse Erfolge erlangt,

ohne in ihren Arien zum Rhythmus Zuflucht zu nehmen; ihre Gesangmusik bestand nur aus Harmonie und Melodie, nur aus zwei Drittheilen ihres Wesens, und doch begnügte man sich damit. — Nun ja, wie die Griechen sich mit dem Einklang; sie hatten nichts bessers gehört. Die Alpen waren zu Glucks und Gretry's Tagen eine unübersteigliche Schranke; die Franzosen kannten italische Musik nicht, thörichte Vorurtheile hiessen sie verachten und man steifte sich darauf, nichts in unsern musikalischen Einrichtungen ändern zu wollen. Jetzt haben wir beide Gegenstände des Streits vor uns: man vergleicht sie und unsere Tonsetzer fodern in Masse von den Dichtern die Möglichkeit, der französischen Musik die gewaltige Kraft des Rhythmus, deren sie nicht mehr entrathen kann, zuzuführen.

Ich behauptete zuvor, dass die Gesänge in Glucks französischen Opern des Rhythmus ermangelten; um einem gegründeten Widerspruch sogleich vorzubeugen, bemerke ich, dass ich Orpheus für keine französische Oper halte. Der Chor der Dämonen,

Quel est l'audacieux!

hat kräftigen Rhythmus und Schlussfall, weil er zu italischen Versen komponirt ist; hätte Gluck die Worte Molins, Guillards, Roulets, oder eines andern Scriblers aus jener Zeit vorgehabt, sicherlich hätten wir jenes Meisterstück nicht erhalten.

Man hat sich sehr aufgehalten über einen Schauspieler, ,der anstatt eines Verses aus dem Deserteur den nachstehenden

La convention nationale passait, et le tambour battait aux champs,

eingeschoben hatte; indess hatte jener ihn geschickt genug bei Monsigni's Melodie untergebracht. Nicht weniger Kunst gehört dazu, diese Phrase

le successeur d'Alcide,

die Guillard mit den Worten

le fils des Dieux

zusammenstellt, musikalisch zu behandeln. Nachdem die 2 ersten Takte der Arie „le fils des Dieux“ majestätisch vorgeführt sind: höre man den armen Polynikes, in der Nothwendigkeit, seinen pomphaften Anfang aufzugeben, plaudern und stottern und murmeln, um endlich diesen unglücklichen successeur d'Alcide herauszuarbeiten. Wie kann nun die vom Anbeginn gestörte Arie wirken? Die Symmetrie ist zerstört, das Ohr beunruhigt, kein Rhythmus, keine Musik; soll eine solche Phrase Aufnahme finden, so muss man annehmen, dass sie vor einer Versammlung gesungen wird, die keinen Sinn für Melodie, den Kopf mit unsern alten Irrthümern, mit unserer alten Barbarei verschroben hat. Hätte der Opernmacher Guillard die geringste Kenntniss von seinem Fache, hätte er nur den allgemeinen Instinkt gehabt, den man bei unsern Savoyarden auf den Boulevards findet: so würde er

Le fils des Dieux — l'ami d'Alcide

geschrieben haben; das war nicht weit zu suchen, der zweite Abschnitt der musikalischen Phrase hätte dann dem ersten in vollkommner Symmetrie entsprochen, Guillard hätte sich mit Sacchini in Einklang gesetzt und die Arie hätte einen festen Gang genommen, statt zu hinken und zu lahmen. Diese Betrachtung findet auf alle unsre Opern und alle Phrasen unserer Opern ihre Nutzanwendung mit wenigen Ausnahmen. Wenn nun unsre Tonsetzer sich in solchem Nachtheil auf das Theater wagen, ist es da ein Wunder, dass das Vorurtheil gegen die französische Musik sie drückt?“ — —

„Doch, verzweifeln wir nicht; Herr Scribe erscheint in der Reihe, hat schon dem Ballet seine Unterstützung gegönnt. Dieser geniale Schriftsteller ist der Erfolge gewohnt, er erreicht sie, indem er neuen Ansichten folgt; seine Verbindung mit unterrichteten Musikern, wie Boieldieu, Auber, Fetis hat seine lyrische Bildung vollendet. Mit ein wenig gutem Willen wird Herr Scribe bald der Reformator unserer Oper sein. Mit dem ersten Schlage hat er die Summe der guten lyrischen Verse im Repertoir der Akademie royale de Musique verdoppelt. Vor der ersten Vorstellung der „muette de Portici“ konnte man nicht mehr als 8 musikalisch gut zugeschnittene Verse herausrechnen; jetzt besitzen wir 16. Hat Herr Scribe in einem Tage den seit 182 Jahren erworbenen Reichthum *) verdoppelt, was darf man nicht von einem geistreichen Neuerer hoffen, der das Verlangen offenbart, der guten Sache der Musiker frei zu dienen? Mit Vergnügen führe ich diese in musikalischer Hinsicht vollkommenen Verse an.

Eloire.
Arbitre d'une vie
Qui va m'être ravie,
A ma voix qui supplie
Laissez-vous attendrir.

Alphonse.
Du sort qui nous opprime
Que je sois seul victime!
Seul j'ai commis le crime
Dont tu veux la punir.“ — —

## Nachbemerkung.

Leichter scheint es gelungen zu sein, die französischen Heere aus Deutschland zu weisen,

*) Es ist wol hier die Versicherung nöthig, dass vorstehende Uebersetzung im Wesentlichen überall getreu (nach dem Journal des Debats vom 10. März) diese Stelle namentlich durchaus genau und die Zahlen nicht verdruckt sind. M.

als den so viel verderblicheren Einfluss französischer Sitte und Geistesrichtung. Noch zerstört unser Frauenzimmer den Keim seines Schönheitssinnes, die Ahnung des ihm Wohlanständigen in der blöden Annahme der Moden, die die Laune Pariser Kourtisanen ersonnen; noch wird den Kindern der höhern Stände die armselige französische Sprache sorgfältiger eingeübt, als die unvergleichlich reichere, gesunde, schöne Muttersprache; noch der erwachsenern Jugend Zeit und gesunder Sinn für unsre vortreffliche Litteratur durch die aufgedrungene Armuth und Verderbtheit der fremden geschmälert. Darf auch von diesen wichtigen Gegenständen hier nicht weiter die Rede sein, so finden wir doch in unserm Kreise dieselbe Erscheinung wieder; nicht einmal Rossini scheint unserm grossen Publikum so allgegenwärtig mehr zu sein, als Auber und Boieldieu.

Noch seltsamer ist die Beachtung der ausländischen Meinung in Deutschland; grossentheils durch die Schuld so vieler Journalisten, die mit ihrer Thätigkeit nichts als Unterhaltung und Unterhalt bezwecken. Wie sorgfältig werden von ihnen die Raisonnements der Pariser Zeitungen z. B. über Fräulein Sontag aufgelesen, deren keines an Gehalt und Gründlichkeit mit einem grossen Theil der deutschen Beurtheilungen sich messen kann! Wie wichtig scheint es so eben wieder einem Berliner Berichterstatter, dass die Pariser auf Beethovens Sinfonia eroica eingegangen sind! da doch nur das daran bemerkenswerth wäre, wie weit und wie lange sie hinter den gebildetern Versammlungen Deutschlands in der Empfänglichkeit für solche Werke zurückbleiben, wie unverständig sie sie so oft behandeln (z. B. das Andante aus der A-dur, in die D-dur Symphonie einlegend) wie grell sich eben in diesem Fache das musikalische Unvermögen jener Nation offenbart, deren Künstler nicht einmal den Versuch jener Bahn wagen.

Indess — dieses gute Zutrauen haben wir zu unsern Lesern — besser als unsre Demonstrationen werden französische Aufsätze selbst die Windigkeit und Nichtigkeit ihrer Kritik und Kunstphilosophie offenbaren. Zu solchem Zweck ist vorstehender Aufsatz aus einem der geachtetsten Blätter mitgetheilt, dessen musikalische Artikel in der Regel von dem sehr angesehenen Castil-Blaze besorgt werden. Es wäre wohl Beleidigung für unsre Leser, ihnen die Seichtigkeit und Frechheit, mit der hier die Kunst zweier heterogener Nationen, über Künstler wie Gluck und seine Dichter radotirt wird, vormessen zu wollen. Selbst Gluck hat in ihnen keine höhere Idee entzünden können; seine Dichter sind Scribler neben — — Scribe.

## 5. Allerlei.

Beiliegendes Crucifixus ist aus der, in der musikalischen Welt so hochberühmten „Missa a 6 Voci dedicata al Sommo Pontifice Marcello II. di Giov. Piet Luigi da Palästrina. Bekanntlich gab der Papst im Jahr 1555 den Befehl, die Kirchenmusik aus der päbstlichen Kapelle zu verbannen, weil sie, zu sehr in weltlichen Styl ausgeartet, mit der kirchlichen Würde sich nicht mehr vertrüge. Da trat Palästrina, damals päpstlicher Sänger, mit einer Vokalmesse auf, um deren Aufführung bittend, welche bewilligt wurde, und in des Papstes Gegenwart geschah. Diese Messe machte durch ihre edle Einfachheit einen so grossen Eindruck auf Marcello II., dass er seinen Befehl gegen alle Aufführung künstlicher Musik in der päpstlichen Kapelle wieder zurücknahm. Der Beifall, der Palästrina's Arbeit zu Theil ward, verschaffte ihm dann auch die Stelle eines päpstlichen Kapellmeisters. Das Crucifixus, wovon wir sprechen, ist eigentlich für 4 Solostimmen gesetzt, und zwar ursprünglich für folgende 4 Stimmen: statt des Sopranschlüssels steht der Violinschlüssel, statt des Alt- der Diskantschlüssel auf der zweiten Linie, statt des Tenor der Altschlüssel, und statt des Bass- der Tenorschlüssel. Der Lage der Stimmen gemäss scheint mir die Uebertragung in unsere gewöhnlichen 4 Stimmen die richtigste. Was das Tempo anbelangt, so ist dieses durch nichts angegeben, jedoch scheint aus der Komposition selbst hervorzugehen, dass ein zu langsames Zeitmaas nachtheilig sein würde. Man lasse sich durch die langen Noten nicht abschrecken, denn die Breves der damaligen Zeit stimmen, was die Bewegung anbelangt, ungefähr mit unseren Semibrevis überein. Sollte diese Probe die verdiente Theilnahme des Publikums gewinnen, so würde Ref., der im Besitze der ganzen Messe ist, gern zur öffentlichen Bekanntmachung dieses würdigen Meisterwerkes bereit sein. J. K.

### Bekanntmachung.

In der heut Abend, am Jahrestage von Beethovens Tod, bevorstehenden Möserschen Versammlung, wird Beethovens

Ouverture zu Koriolan
Quintett aus C-dur
Symphonie aus C-moll

aufgeführt. — Eine so durchaus reine, herrliche und überreiche Feier der Tonkunst in Berlin ist in vielen Jahren nicht begangen worden.
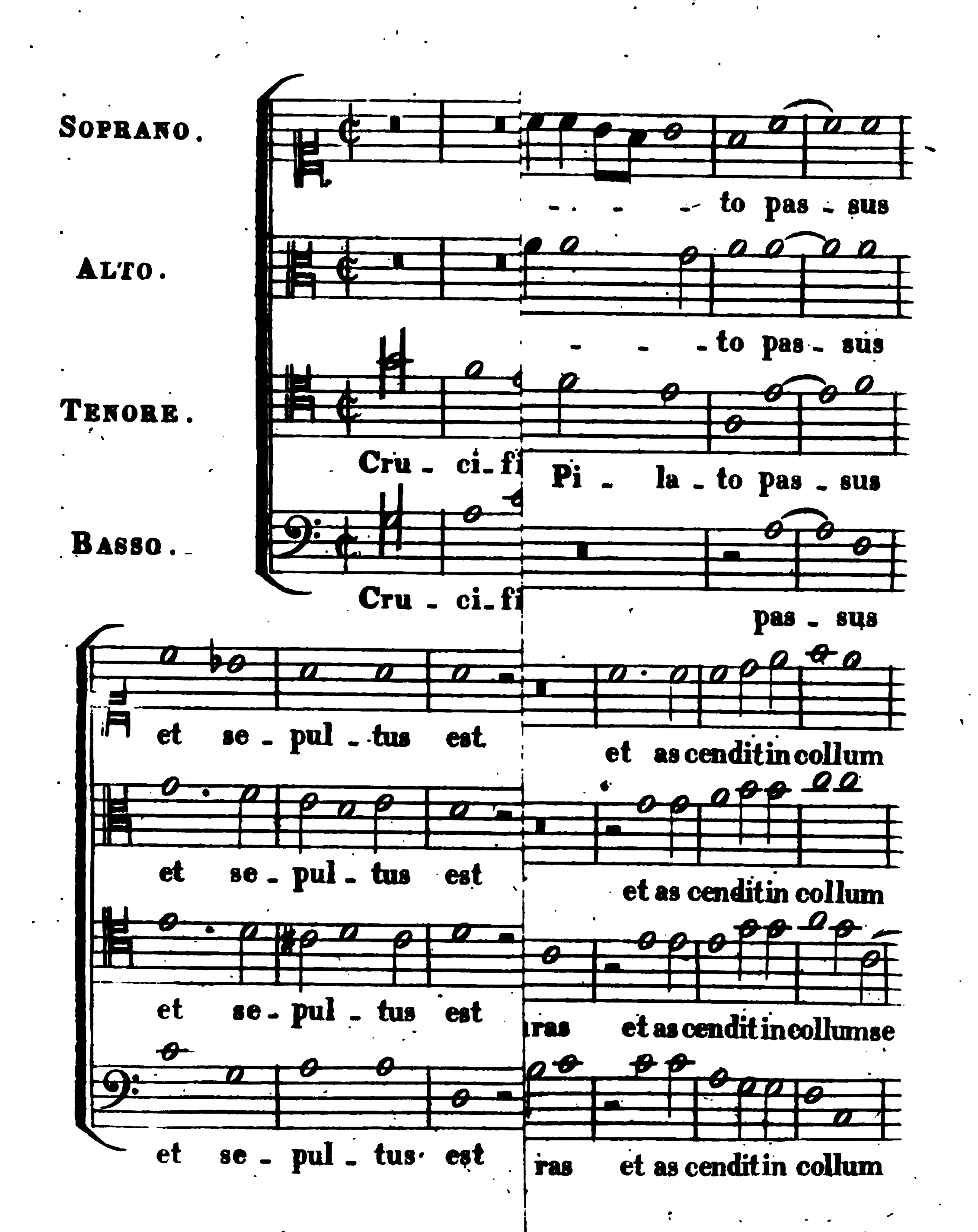
Dies zur Nachricht für die gebildeten Kunstfreunde. d. Red.
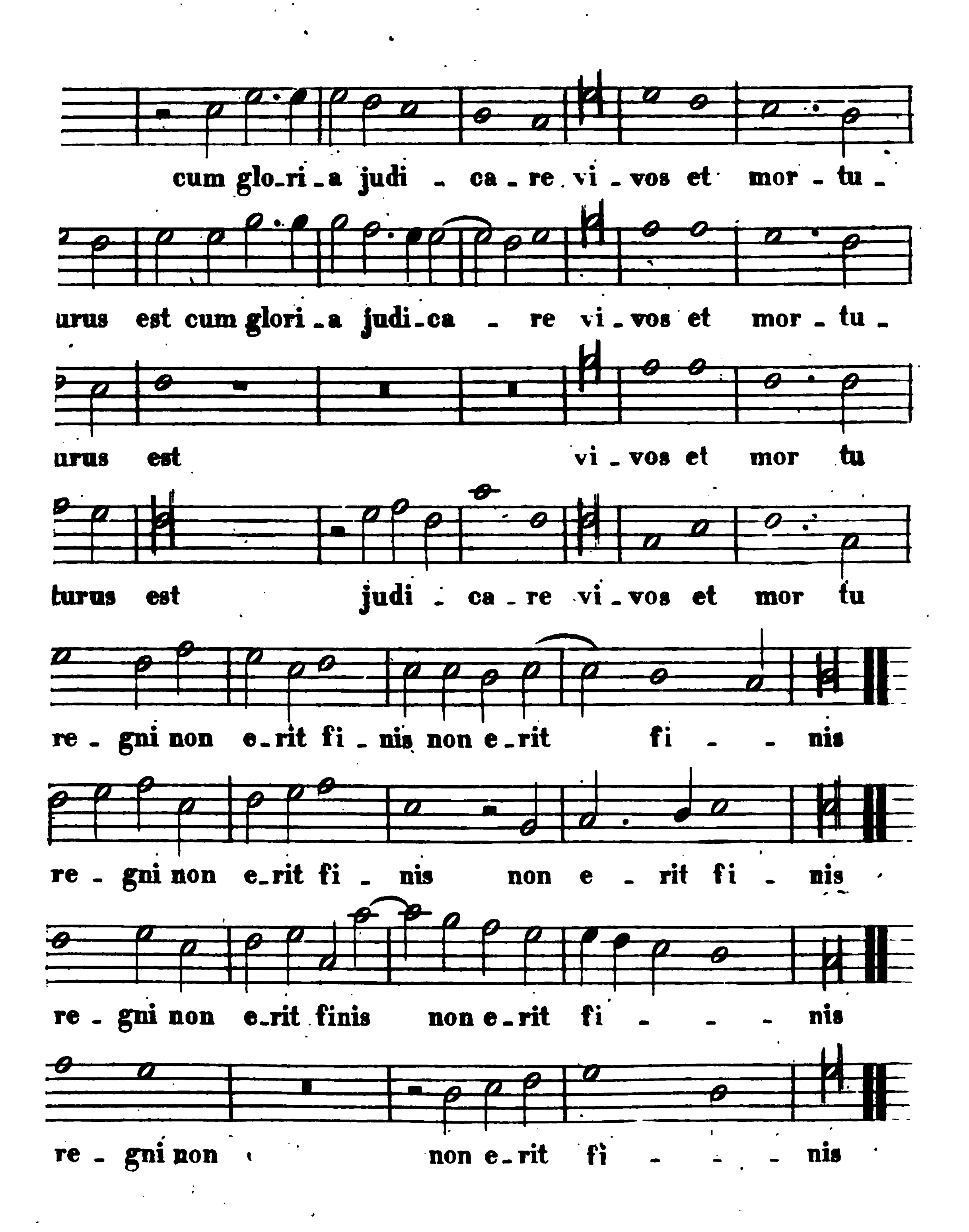
### Harmonika.

Herr Girbert bietet den Kunstfreunden zu morgen Abend den Genuss, dieses zarteste Instrument zu hören.

Er hat sich bereitwillig finden lassen, unter andern ein Christe eleison von Antonio Lotti vorzutragen, das der Aufmerksamkeit der gebildeten Kunstfreunde besonders werth ist. Wir haben es bereits im ersten Jahrgang der Ztg. als Beilage mitgetheilt; Abdrücke davon sind in der Verlagshandlung zu haben. d. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierzu eine Musik-Beilage).


Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Cru - ci - fi
Pi - la - to pas - sus
- - - - to pas - sus
- - - to pas - sus
pas - sus
et se - pul - tus est
et as cendit in collum
et as cendit in collum
ras et as cendit in collum se
ras et as cendit in collum


cum glo-ri-a judi - ca-re vi-vos et mor-tu-
urus est cum glori-a judi-ca - re vi-vos et mor-tu-
urus est vi-vos et mor tu
turus est judi - ca-re vi-vos et mor tu
re-gni non e-rit fi-nis non e-rit fi - - nis
re-gni non e-rit fi - nis non e - rit fi - nis
re-gni non e-rit finis non e-rit fi - - - nis
re-gni non non e-rit fi - - - nis

**BERLINER**

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 2. April. — *Nro.* 14. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

Dass die Form eines Tonstücks sowohl in der weichen, als harten Tonart durch die modulatorische Einrichtung bestimmt wird, wissen wir *). Nur ist die Form für die weiche Tonart in gewissen Fällen noch grösserer Einschränkung, als die der harten unterworfen.

Es ist der Wahl eines Jeden überlassen, das Thema seines Tonstücks in der weichen Tonart entweder mit der tonischen Dreiklangsharmonie, oder deren Umkehrung, oder sonst auf irgend einer in dieser Tonart befindlichen Tonstufe anzufangen. Dass dieses Thema eine beliebige Länge von 8, 12, 16, 24-32 Takten haben kann, aber als die erste Periode, in welcher die Haupttonart des Stücks bezeichnet zu werden pflegt, auch in derselben enden muss, ist durch eine lange Observanz festgesetzt und auch in den meisten Kompositionen beobachtet worden. Die hierauf eintretende Passage kann, wenn die Haupttonart durch das Thema noch nicht hinlänglich in das Gehör geprägt worden ist, auch noch darin verweilen; auch in Mollsätzen sind bei der Modulation nach fremden Tonarten diejenigen zuerst zu berühren, welche der Haupttonart nächstverwandt sind. Aus diesem Grunde muss der Komponist zunächst, wenn das Stück in A-moll geschrieben wird, nach C-dur und sofort nach dessen Ober-Dominante moduliren, weil bei dieser Form allemal erst die der Haupttonart nächstverwandte harte Tonart der Ober-Mediante bezeichnet wird. Diese Modulation kann entweder mit einem noch nicht dagewesenen Satze, oder, wenn das Tonstück gelehrt bearbeitet sein soll, mit den im Thema hervorstechenden Figuren statt finden. Nur muss man darauf sehen, dass alles, womit diese Modulation unternommen werden soll, es sei auf eine oder die andere Weise, mit dem Thema in der Haupttonart aufs Genaueste übereinstimme, um den Zusammenhang durch zweckmässige Anlage und Arbeit zu befestigen.

Auf der Dominante der Mediante findet nun eine Halbkadenz statt, durch welche das Gehör nicht zur Ruhe gebracht, sondern auf eine Fortsetzung gespannt wird. Nun hebt in der Tonart der Obermediante ein neuer Satz an, dem die Passage und Coda folgt. Alles hier zu Beobachtende habe ich schon bei der Durform bemerkt.

Diese Form finden wir unter andern in den ersten Sätzen folgender Kompositionen: 1) erste Sonate des sechsten Heftes, in C-moll, von Mozart, 2) Quintett in G-moll von Mozart, Op. 6, 3) das vierte Quartett von Beethoven in C-moll, 4) Beethovens fünfte Orchester-Symphonie in C-moll, und endlich 5) Ouvertüre aus Egmont von Beethoven in F-moll. Nur sind darin verschiedene Abweichungen vorhanden, welche ich nicht übergehen darf.

So ist das Thema der Mozartschen Sonate aus mehrern einzelnen Perioden zusammengestellt, an deren Schluss die Modulation nach der

---

*) Vgl. die Abhandlungen über die Durform im vierten Jahrg. No 34 bis 37 und 45 bis 46.

Ober-Mediante unmittelbar gereiht worden ist, worin ein zweites Thema anfängt, mit welchem der Komponist die Modulation erst nach deren Dominante unternimmt, und nach einer Halbkadenz den zweiten Hauptgedanken, welcher hier als ein drittes Thema erscheint, anfängt. Mit diesem ist die darauf folgende Passage so verwebt, dass inzwischen gar kein Abschnitt wahrzunehmen ist, noch deren Schluss noch ein zur Ruhe führender Satz folgt, mit welchem der erste Theil nach einer Einleitung zum wiederkehrenden Anfang endet.

Dagegen zeigt das Quintett ein aus zwei Hauptperioden zusammengesetztes Thema, dessen erste mit dem achten Takte, und zweite, weil dieselbe theilweise öfters wiederholt wird, erst im 29sten Takte völlig in der Haupttonart endet, worauf im 30sten Takte ein neues Thema anfängt, mit welchem der Komponist die der Form nach übliche Modulation unternimmt und eine Halbkadenz macht, nach welcher der zweite Hauptgedanke im 48sten Takte des Tonstücks in der Tonart der Ober-Mediante anfängt. Die darauf kommende Passage ist fortwährend mit den ersten Figuren des ersten Themas, und wenn dieselben in der Umkehrung erscheinen, ausser diesen noch in den ersten Violinstimmen mit einer episodischen Figur begleitet. Sie modulirt nur durch die nächstverwandten Tonarten und endet mit einem Triller, worauf noch ein kurzer, zur Ruhe führender Satz, welcher am Schluss wieder zum Anfang hinleitet, erfolgt.

Beethoven endigt das Thema seines vierten Quartetts mit dem Anfange des dreizehnten Takts, in welchem ein aus Akkorden bestehender Satz beginnt, der aber nach vier Takten wieder unterbrochen wird, worauf die Modulation mit den hervorstechenden Figuren des Themas sich nach der Ober-Dominante der Haupttonart wendet, und darin mit einer Halbkadenz endigt, nach welcher ein Satz in der Unter-Mediante beginnt, womit der Komponist durch die Unter-Dominante nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante hinmodulirt, worauf die Halbkadenz statt findet, und zum zweiten Thema hinleitet. Dasselbe ist mit der Passage, welche nur in den nächst verwandten Tonarten herummodulirt, verwebt, und diese endigt mit einem Triller, worauf nur noch eine Coda erfolgt, welche in den letzten Takten den Anfang des Stücks zurückführt.

Auch das Thema seiner fünften Orchester-Symphonie endigt in der Haupttonart völlig, worauf die Hauptfiguren desselben darin wiederholt werden, und sich die Modulation nur vermittels eines Akkordes mit diesen Figuren nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante wendet, worin das ganze Tongewebe unterbrochen wird, weil das zweite Thema plötzlich in einer Stimme eintritt, welches nach wenig Tacten mit der Hauptfigur begleitet wird, und mit einem Schlusssatze der statt der Passage dasteht und wiederholt wird, endet. Auf diesen folgt eine, aus den Figuren des ersten Themas zusammengesetzte Coda, womit der erste Theil des Tonstücks völlig in der Tonart der Mediante endet.

Diese Kompositionen habe ich, wie man im Verfolge sehen wird, absichtsweise angeführt, und bemerke, dass die folgende, die Ouvertüre aus Egmont, von diesen bedeutend abweicht, indem das Thema sehr lang ist, dessen erste Hälfte aus zwei besondern zusammengesetzten Perioden von 29 Takten besteht. Mit dem dreissigsten Takte beginnt der wiederkehrende Anfang derselben, und mit diesem die zweite Hälfte des Thema's, womit Beethoven nach der Wiederholung der ersten Periode in der zweiten die Modulation nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante unternommen hat. Auch übergeht er daselbst die Halbkadenz und lässt das zweite Thema unmittelbar nach der Modulation in der Tonart der Ober-Mediante beginnen, worin er mit glücklichem Erfolg und guter Wirkung eine äusserst kühne, aber schöne Modulation anbringt, fremde Tonarten aber dabei nur so berührt, dass das Gefühl nicht zu weit von der eigentlichen Haupttonart abgewendet, und wenn diese wieder ergriffen wird, völlig dazu gestimmt ist, sie aufzunehmen.

An dieses zweite Thema reiht sich bald der darauf kommende Schlusssatz, mit welchem der erste Theil endet. Weil aber die verschiedenen Sätze oder Theile in dieser Ouvertüre nicht durch doppelte Taktstriche abgetheilt sind, so

ist es nöthig, anzugeben, dass der erste Theil vom Allegro an 92 Takte enthält.

Mit dem zweiten Theil eines Stücks in der weichen Tonart verhält es sich nun anders, als mit dem einer harten. Bei dieser werden bald an diesem, bald an jenem Orte gewisse Ruhepunkte oder Hauptperioden verstattet; dagegen in der weichen Tonart das Tongewebe nur erst dann unterbrochen werden darf, wenn der ganze Mittelsatz beendet ist.

Der modulatorischen Einrichtung zufolge muss nach Beendigung des ersten Theils, doch nur in wenig Takten, nach der Unter-Dominante der Haupttonart gegangen werden, worin es dem Komponisten verstattet ist, sich acht bis sechszehn Takte aufzuhalten. In dieser Tonart muss ein in dem ersten Theile des Tonstücks vorhandener Satz vorgebracht und dem Gehör eingeprägt werden. Hierauf kann die Modulation sich durch willkührlich fremde Tonarten bewegen, der eigentliche Gang derselben ist aber durch die Tonika, welche im Durchgange berührt wird, nach der Ober-Dominante der Haupttonart. Auch diese Tonart muss der Komponist, indem er sich acht bis sechszehn Takte darin aufhält und wieder einen im Stücke vorhandenen Satz hervorbringt, feststellen und bezeichnen, worauf sich die Modulation nur nach der Haupttonart, und von da aus nach deren Dominante hinwendet, auf der ein Orgelpunkt gemacht, oder der wiederkehrende Anfang des Stücks eingeleitet wird. — Auf diese Weise haben die ältesten und besten Tonsetzer grösstentheils den zweiten Theil abgefasst. Nur darf ich nicht unerinnert lassen, dass das Tongewebe der Modulation dieses Theils fortwährend aus hervorstechenden Figuren eines Themas zusammengestellt sein muss und darin nichts dem Tonstücke Fremdes aufgenommen werden darf.

In Mozarts, hier angedeuteter Klaviersonate ist der zweite Theil ganz nach dieser Form abgefasst. Der Komponist hat am Anfange desselben die Tonart der Unter-Dominante, als auch am Schluss die der Ober-Dominante weich zu bezeichnen nicht übergangen.

Auch finden wir diese Form eines Mittelsatzes in der fünften Orchester-Symphonie von Beethoven. Der Komponist geht in den ersten Takten gleich nach der Unter-Dominante, und fängt daselbst nach einer Fermate das erste Thema an; modulirt, nachdem er sich einige Takte in dieser Tonart aufgehalten hat, durch die Haupttonart nach der Ober-Dominante, worin die Modulation, nachdem diese Tonart weich berührt worden ist, mehrere Takte hindurch verweilt und den zweiten Gedanken in übereinander gestellten Figuren bringt, mit welchem er noch mehrere Tonarten berührt; er geht aber, um die Tonart G moll noch einmal besonders der Form zufolge in das Gehör zu bringen, wieder dahin zurück, worauf die Einleitung zum wiederkehrenden Thema ergriffen wird.

Nun gedenke ich noch einmal des Quintetts von Beethoven, opus 29, von welchem ich den ersten und dritten Theil des ersten Tonstücks, weil es in einer harten Tonart geschrieben, als Belag der vorhergehenden Form aufgestellt habe,*) und mache auf den Mittelsatz aufmerksam, der ganz nach der Form einer weichen Tonart abgefasst ist; woraus zu sehen ist, dass Komponisten oftmals Theile einer weichen Tonart in ihren Tonstücken der harten, und auch wohl dieses im umgekehrtem Falle geschrieben haben, welches jedoch nur demjenigen erst deutlich und verständlich gemacht werden kann, welcher sowohl beide Formen der Tonstücke, als auch die besondern Theile derselben genau kennt.

Beethoven fängt den zweiten Theil seines Quintetts mit einer Einleitung, welche nach der Unter-Dominante führt, an, und bezeichnet die Tonart derselben durch diejenige Passage, welche gleich am Anfange des Stücks nach dem Thema in der Haupttonart statt findet, und nach vier Takten in derselben Tonart, in moll wiederholt wird. Hierauf geht er mit dem Thema durch mehrere fremde Tonarten nach der Ober-Dominante, die er wieder durch dieselbe Passage bezeichnet, womit der zweite Theil dieses Stücks, wenn es dem Komponisten gefällig gewesen wäre, beendet werden könnte. Beethoven fand aber für gut, denselben noch durch Modulation zu verlängern, und ging durch mehrere fremde Tonarten, nachdem ihm die Ober-Dominante hinlänglich bezeichnet schien, nach Es dur, wo er mit dem Thema, welches in der zweiten Bratsche beginnt, ein neues Tongewebe anfängt. Die Modulation desselben wendet sich zunächst nach C moll, und von da aus wieder mit dem Thema nach F moll, worin es aber nicht bleibt, sondern wieder nach der Ober-Dominante der Haupttonart zurück geht, auf welcher ein Orgelpunkt und nach diesem noch eine besondere Einleitung gemacht wird, welche den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeiführt. Man sieht, dass Beethoven sich nicht genügen liess, in seinem Quintett einen Mittelsatz aufzustellen, sondern das Tongewebe so eingerichtet hat, dass füglich hätten zwei verschiedene Mittelsätze daraus gemacht werden könneen, von welchen jeder aber ganz verschieden bearbeitet ist und beide mit einander so verwebt sind, dass sie dennoch zusammengenommen als ein Ganzes dastehen. Auch hat Beethoven in allen diesen Fällen die Regel: keinen besondern Ruhepunkt auf dieser oder jener Tonstufe zu machen, oder das Tongewebe hier oder dort zu unterbrechen, auf das Strengste beobachtet.

*) d. Ztg. 4. Jahrg. No. 45. S. 362.

Eine zweite Form eines Mollstückes ist daraus entstanden, dass nämlich die Komponisten die modulatorischen Einrichtungen desselben nicht in der bereits hier angegebenen, sondern in einer umgekehrten Folge zusammen stellten.

Nach Beendigung des ersten Theiles muss nämlich die Modulation sich alsbald nach der Ober-Dominante der Haupttonart (d. h. wenn das Stück in A-moll ist nach E-moll) hinwenden, in dieser Tonart 8 — 16 Takte verweilen, um irgend einen im ersten Theile vorhandenen Satz, d. h. entweder das erste oder zweite Thema, welches von beiden am zulässigsten ist, darauf anzubringen und so weit zu wiederholen, als es, um die Tonart zu bezeichnen, nothwendig ist. Hierauf muss nach der Haupttonart zurückgegangen, diese aber nur so kurz als möglich, und zwar nur im Durchgange berührt werden, um gleich wieder nach der Unter-Dominante, d. h. nach D-moll zu gehen, worin wieder ein im Stück vorhandener Satz, welcher im zweiten Theil des Stücks noch nicht benutzt worden ist, angebracht, und damit 8 — 16 Takte verweilt werden muss. Hierauf geht nun der Komponist entweder durch beliebige fremde oder verwandte Tonarten nach der Ober-Dominante der Haupttonart, um entweder einen Orgelpunkt, oder eine Einleitung zu machen, auf die der wiederkehrende Anfang passt.

Beethoven hat nach dieser Form den zweiten Theil des ersten Stücks seines vierten Quartetts in C-moll, und Mozart den der sechsten Sonate des ersten Heftes abgefasst und bearbeitet.

(Schluss folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

**Mathilde von Guise, heroisch-komische Oper mit deutschem und italiänischem Texte, in Musik gesetzt von J. N. Hummel. — Klavier-Auszug vom Komponisten. 100stes Werk. Leipzig bei F. Peters.**

Fast in allen Klavier-Auszügen finden sich bedeutende Mängel in Hinsicht der innern Einrichtung derselben. Das Pianoforte soll das ganze Orchester mit allen seinen Instrumenten en miniature darstellen; desshalb ist es durchaus nöthig, dass in der Pianoforte-Stimme die Harmonie so vollständig enthalten ist, wie es nur immer die Spielbarkeit des Instrumentes erlaubt. Ferner muss, wo ein Instrument konzertirend eintritt, oder nur besonders hervorstechend erscheint, selbiges in der Klavier-Begleitung bemerkt werden, damit der Spieler versuchen könne, jenem Instrumente durch seinen Vortrag näher zu kommen; dadurch geniesst man zugleich manche Schönheit der Instrumentirung, wenn auch nur mit den Augen. Höchst nothwendig ist es ferner bei den mehrstimmigen Sätzen, dass unter jeder Stimme der ganze Text vollständig geschrieben und nicht blos durch Striche angedeutet wird, dass der Text der obern Stimme auch für die untere gilt; denn bei der Aufführung durch mehrere am Klavier Versammelte ist es nicht möglich, Text und Noten zugleich zu lesen, und erstern richtig unterzulegen, wenn beide durch mehrere Notensysteme von einander getrennt sind. Dieser letzte Fehler findet sich besonders in obengenanntem Klavierauszuge; es ist eine so unbedeutende Mühe für den Stecher, auf der Notenplatte statt 2 Reihen Text, 4 oder 6 zu stechen. — Von sehr grossem Nutzen würde es ferner sein, wenn der ganze, vollständige Text, Poesie und Prosa, der Oper vorgedruckt wäre; es ist jetzt an der Tagesordnung, Opern und Lustspiele in Familienzirkeln aufzuführen; solchen Familienzirkeln würde es sehr willkommen sein, wenn sie zum Klavier-Auszuge auch zugleich den vollständigen Text erhielten; für den Beurtheiler der Oper und überhaupt jeden, der sie nicht als blosses Konvolut einzelner Sätze, sondern diese als Theile eines Ganzen geniessen mag, würde dies noch vortheilhafter sein, weil er aus dem Klavier-Auszuge nur sehr unvollkommen den Gang der Handlung entnehmen und die Karaktere der Personen erkennen kann; in Hinsicht des Preises würde der Operntext, sobald er dem Auszuge vorgedruckt wäre, keinen bedeutenden Unterschied machen. — Möchten diese kleinen Vorbemerkungen die Komponisten und Verleger von Opern im Klavierauszuge doch ein wenig aufmerksamer auf selbe machen. — Doch nun zur Oper selbst.

Der Dichter sowohl als auch der italiänische Uebersetzer der Oper sind auf den Titel nicht genannt. Im Ganzen genommen sind die Verse zur Musik so übel nicht, doch wären einige

Härten weg zu wünschen; besonders hat der Dichter Wörter oft apostrophirt, wenn das folgende Wort auch nicht mit einem Vokale anfängt, z. B. im zweiten Akt, in der Arie der Mathilde: Warum sollt' mir verschwinden des Daseins höchste Wonne? und an mehrern andern Stellen. Die italienische Uebersetzung ist sehr wortgetreu und dabei nicht ohne Geist; Freunden des italienischen Gesanges wird sie sehr willkommen sein. Eine kleine Bemerkung dringt sich hier unwillkührlich auf: warum wollen fast alle Dilettanten die Arien und Duette etc. immer mit italienischem Text singen? Die meisten können nicht einmal italienisch lesen viel weniger singen. — Die Handlung der Oper, so viel sie sich aus dem Gesangtext errathen lässt, ist folgende:

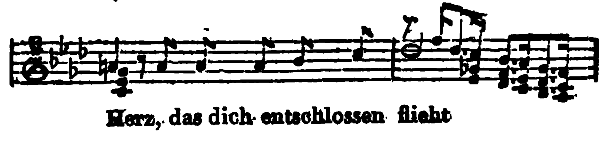
Ein gewisser Beaufort von niederer Abkunft liebt in Geheim Mathilden, sie liebt ihn wieder und entlockt ihm das Geständniss der Liebe. Ihr Bruder, der Herzog von Guise, benachrichtigt sie, dass der König um ihre Hand angehalten, und bereits seine Zusage erhalten. Mathilde erschrickt, widerstrebt — doch der Herzog und ihre Freundin, eine Baroness, die sich selbst auf Beaufort Rechnung macht, dringen in sie und entlocken ihr verstellte Einwilligung. Der König befindet sich verkleidet im Gefolge des Herzogs, unter dem Namen eines Grafen von Lescinsky *), gewahrt den inneren Kampf Mathildens und mag ihren Besitz nicht dem Zwang verdanken. Mathilde, vom Bruder fast zur Verzweiflung getrieben, beschliesst ihrerseits, um dieser verhassten Verbindung zu entgehen, sich in Geheim mit ihrem Geliebten zu vermählen. Gleich nach der Trauung erfährt dies der Herzog und wüthet; da tritt der König auf, entbindet ihn seines Worts, und alles endet zur gegenseitiger Zufriedenheit. — Dies ist ungefähr der Gang der Handlung, so viel sich aus dem Klavierauszuge schliessen lässt; gehen wir nun zu der Komposition über:

Die Ouvertüre ist das wenigstgelungenste Stück der Oper, worüber Ref. sich um so mehr verwundert hat, da Hummel in seinen Instrumentalkompositionen sonst stets sehr originell ist, und diese namentlich zu den besten gehören, die in neuerer Zeit geschrieben sind.

*) Dies ist nämlich nur Vermuthung, denn im Klavier-Auszuge steht es nicht.

Die erste Arie, mit welcher die Oper eröffnet wird, singt Beaufort, und schildert darin stille Liebe zu Mathilde. Diese Arie, (A-dur) ist ein höchst gelungenes Stück, und kann allen Sängern als Koncertscene empfohlen werden; die ganze Melodie höchst einfach und klar, der Ausdruck vortrefflich und das kurze Rezitativ, welches vorhergeht, meist gut deklamirt; nur wäre zu wünschen, dass ein Satz, wie dieser:

„O Liebe, kann ein Herz, das dich entschlossen flieht, hier, wo du wohnest, Zuflucht finden?" nicht zwischen flieht, — und hier durch ein 2 Takte langes Zwischenspiel getrennt wäre, und dass in dem letzten Satze der Accent auf dem Worte: Du und nicht auf wohnest läge:





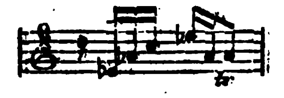





Das Adagio hebt nach einem kurzen Vorspiel mit den Worten an:

Mathilde!
Ach, diese reizende Natur,
sie ist von deinem Bilde
ein schwacher Abglanz nur!

Sehr schön wirkt die Figur



welche durch das ganze Adagio durchgeführt ist. Das darauf folgende Allegro ist ganz in mozartscher Art geschrieben, und höchst dankbar für

den Sänger; sehr rührend ist der öfters wiederkehrende Ausruf: „O Mathilde.“ Diese ganze Scene ist ein würdiges Seitenstück zu Adelaide, von dem leider zu früh *) verstorbenen Orpheus, Louis van Beethoven. Sowohl dem Dichter als auch dem Komponisten hat dieses schöne Gedicht gewiss vorgeschwebt; doch sei damit nicht gesagt, dass sie Kopien geliefert hätten. Nach dieser Arie folgt ein Terzett der Baronesse, Beauforts und eines alten Bauern Nicolo; es ist kanonisch, nicht ohne Kunst gearbeitet, und muss meist parlando gesungen werden. Nach diesem Terzettino erscheinen die Landleute, und singen Mathilde zu Ehren ein Chor:

Heil, Heil, der Edlen, Heil und Glück!

Diese Nummer hat die Ueberschrift Pezzo concertante con Coro; aber im ganzen Musikstücke kommt keine Stimme konzertirend vor, also scheint mir hier der Ausdruck unpassend. Nach dem Chor der Bauern fragt Mathilde, warum sie heut so festlich begrüsst werde? da erinnert sie Nicolo, dass sie heut vor 2 Jahren nach einer sehr schweren Krankheit ihnen zum erstenmale wieder erschienen wäre. Mathilde, gerührt von dem Beweise zarter Liebe, verspricht, die ihr gereichten Liebesgaben freundlich aufzunehmen. Nicolo ordnet seine Bauern und defilirt vor Mathilde vorüber; die Dorfmusikanten spielen dazu einen höchst originellen Bauernmarsch, der dem aus dem Freischütz zur Seite gestellt werden kann. Nicolo's Tochter Claudine bringt Mathilden einen schönen Blumenstrauss und singt dabei ein höchst reizendes Liedchen. Mathilde dankt und preist diesen Tag als einen der glücklichen ihres Lebens; die Bauern jubiliren drein und marschiren ab. In dem ganzen Musikstücke herrscht eine so innige Freude, die jeden Hörer ergreift; man fühlt, dass der Komponist so recht aus seinem Herzen geschrieben hat. Vorzüglich effektvoll sind diese Figuren, die rhythmisch immer durchgeführt sind:



(Schluss folgt.)

*) nun! der liebe Gott wird's wohl besser verstanden haben. M.

## Bildungsgesänge für die Bruststimme. Heft 1 und 2. Nägeli in Zürich.

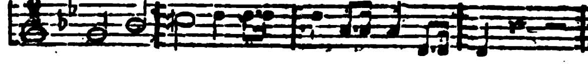
Bei der Gesangbildung muss die Kultur der Bruststimme als Grundlage der Stimmbildung betrachtet und, soweit es ohne Versäumniss nöthiger Fortschritte thunlich ist, der Anwendung der Kopfstimme vorausgeschickt werden. Die Töne der Bruststimme sind an sich der Mittelpunkt jeder Stimme, die am bequemsten und zwanglosesten ansprechenden, für Sprache und Ausdruck die geeignetsten; die Kopftöne zwar vielfach unentbehrlich, aber nur mit einem gewissen Zwang hervorzubringen *), für das Stimmorgan anstrengend und bei häufiger Anwendung nachtheilig, dabei für schöne Sprache und Ausdruck der Empfindung ungleich weniger geeignet.

Dankenswerth und den Gesanglehrern wohl empfehlenswerth ist daher die Auswahl von Gesängen älterer und neuerer Komponisten, die Nägeli hier darbietet. Von seiner Einsicht und Kunde des Faches kann man einer zweckmässigen Auswahl sicher sein; es bedarf daher kaum der Versicherung, dass ebensowohl auf Befriedigung des Kunstgefühls, als auf den nächsten Zweck der Stimmbildung Bedacht genommen ist.

Marx.

## Oeuvres de Joseph Haydn, arrangés pour le Pianoforte à 4 mains. No. 1. u. 2. Nägeli in Zürich.

Kein Komponist ist zu fröhlichem, sinn- und herzbelebenden Klavierspiel einladender, als Joseph Haydn, von dem uns hier ein Quatuor aus C-dur und die Symphonie



in zweckmässiger Umsetzung für 4 Hände geboten werden. Mögen Kunstfreunde und Lehrer die Gabe wohl benutzen. M.

## Bibliotheque d'eglise. Livre 5. Schott in Mainz.

Das neue Heft der lobenswürdigen Biblio-

*) Das Nähere in der „Kunst des Gesanges“ von Unterzeichnetem.

thek für Kirchenmusik bringt uns Gesänge von G. Neuner, Kaspar Ett, Michael Haydn, Joseph Graz und Ernst Eberlin, unter denen mancher, z. B. der Kanon von Haydn, froh und lieblich erklingt, keiner aber tiefere Intention oder auch nur tüchtigere Arbeit offenbart, so dass man ihnen der Idee und Gestaltung nach den Eintritt in eine Bibliothek für Kirchenmusik streitig machen, mindestens wünschen könnte, neben dem Leichtern doch etwas wenigstens von tieferm Gehalt zu erhalten.

Betrachten wir die zahlreichen Unternehmungen der achtbaren Verlagshandlung, die sich, obwohl in den verschiedensten Fächern, auf derselben geistigen Stufe befinden: so muss man darin ein Zeichen sehen, dass das rheinische Deutschland überhaupt dergleichen Werken zugeneigter, folglich — für höhere im Ganzen noch nicht hinlänglich gekräftigt ist, was sich aus dem überwiegend verführerischen Reiz des Naturfreuden dort, aus dem Einfluss des benachbarten leichtfertigen Frankreichs und aus dem Vorherrschen des Katholizismus erklärt. Auch diese Erwägung könnte jedoch unsern Wunsch nur bekräftigen.

M.

## 4. Berichte.

### Der Waldfrevel, Liederspiel von Robert, auf dem Königstädter Theater.

Berlin.

Dass selbst das Recht nicht auf dem Wege der Eigenmacht gesucht werden darf: diese Lehre ist der Grundinhalt des anziehenden Drama; nur episodisch zieht sich die treue, zuletzt belohnte Liebe zweier — interessanter, aber doch nur Neben- — Personen durch. Gleichwohl scheint nur dieses lyrische Element den Dichter zur Herbeirufung der Musik — gemüthvoller Lieder, die sehr wohl gewählt und ungleich besser, als in andern neuen Liederspielen instrumentirt sind — vermocht zu haben. Allein wie das Motiv zur Musik neben dem rein verständigen Hauptinhalt episodisch, so erscheint es nun in seiner Verbreiterung, in den Musiksätzen als eingeschobenes Fremde. Der Dichter selbst ist unser Zeuge, so oft er die Musik, statt sie als natürlichen und wesentlichen Ausdruck der Hauptempfindung vortreten zu lassen, nicht anders, als mit einem: „ich will dir einmal ein Lied singen — wie das alte Lied sagt" — einzuführen vermag. Die Willkührlichkeit und Unnatur solchen Verfahrens (das freilich den meisten, wo nicht allen bisherigen Liederspielen zum Grunde liegt) tritt aber in einem Gedicht um so greller hervor, das bestimmt ist, zu rühren, und diesen Zweck ohne jene Störung viel öfter und glücklicher noch erreichen würde. Je empfindungsvoller der Moment ist (z. B. Wiederfinden und Verein mit dem todtgeglaubten Liebenden, mit der verlorengeglaubten Geliebten) desto unerwünschter ist die Verdrängung natürlichen Ausdrucks durch das eingeschobene Lied. Anders verhält es sich in der Oper, wo der Gesang nicht ein Fremdes, Hereingeholtes, nicht aus der, mehr Gemüthsruhe voraussetzenden Erinnerung oder Liebhaberei, sondern aus dem Herzen der Bewegten als deren wahre, natürliche Sprache geschöpft ist.

So lobenswerth wir daher die Musikstücke nennen dürfen, so gewiss hätte das Drama durch Ausschliessung dieser so vielfach jetzt umhergezerrten und gemissbrauchten Kunst gewonnen. Schwächere Dichter meinen mit der Musik etwaige Lücken und Schwächen ihrer Dramen zu verlarven — obwohl die Larve hier vielmehr Verräther der Schwäche auch für den ohne Reflexion Geniessenden wird. Aber Robert bedarf ja nie, namentlich in diesem Gedicht nicht des Versteckes. — Der Komponist und Arrangeur ist nicht genannt.

Die Aufführung war fast durchgängig sehr lobenswerth; Fräulein Mariane Herold leistet so Treffliches als Schauspielerin, dass man ihr, die keine Sängerin ist und sein will, um so weniger Singpartien aufnöthigen sollte.

Marx.

### Fiorella, Oper von Auber, auf dem Königstädter Theater.

Je weniger Idee und Ausführung des vorstehend besprochenen Liederspiels auf höhere Geltung Anspruch machen wollen, desto erlaubter ist es, die deutsche Kleinigkeit mit dem nächstliegenden französischen Werke von weit grösserm Anspruch zusammenzuhalten, ohne Verdacht der Ungunst gegen das ausländische Werk. Die französische Oper zeigt uns ihre Heldin nach dem vermeintlichen Tode des Geliebten mehrere Jahre hindurch einem vornehmen Wüstling hingegeben. Sie hat sich durch Rücksicht auf die Armuth ihrer Familie zu dieser liebelosen Ehe bewegen lassen, nachher von ihrem Gatten erfahren, dass die Trauung eine bloss vorgespiegelte durch einen als Priester bloss Verkleideten gewesen, und ihr Verhältniss als Maitresse fortgesetzt, weil sie — des Hochlebens gewohnt worden und die Dürftigkeit gescheut. So findet sie nun, nach des vermeinten Gatten Tode, der Erstgeliebte wieder und verschmäht die Maitresse ei-

nes Andern. Als sich aber zuletzt entdeckt, dass die Trauung (wider Wissen und Willen des Verführers) eine ernstliche und gültige gewesen, ist die Wiedervereinigung der Liebenden unbedenklich. Es hat sich also in der That nur um eine konventionelle Spitze gedreht, in der der Unwerth und die Erniedrigung des Menschlichen durchaus auf sich beruhen blieb. Nicht Liebe und Treue, nicht Pietät gegen die Eltern, nicht Verführung und Busse, sondern eine kleinliche Rücksicht der Delikatesse bewegt das gemüthlose Produkt des gemüthlosen Scheinkünstlers.

Man hat öfters ausführlichere Beurtheilungen der neufranzösischen Opern begehrt. Wir würden uns dazu ernstlich verpflichtet halten, wenn jene Künstler ernstlich ein Kunstwerk beabsichtigten. Sie wollen aber offenkundig nur der Frivolität, der verdorbenen Sinnlichkeit und der Modelaune ihres Volkes fröhnen und das deutsche Publikum will in Ermangelung besserer Beschäftigung sich die Zeit an ihnen vertreiben lassen. Ein solches Treiben näher zu beleuchten, muss sich ein Kunstblatt zu gut halten. Frage nur jeder unbefangen sich selbst:

Was kann denn dieser Misere begegnen?

Frage er nur nach dem Anhören einer solchen Oper sich selbst, was er gehabt und genossen und wie ihm zu Muth ist, besonders aber, ob er jenen wohlthuenden, fühlbar veredelnden Nachgenuss in sich gewahrt, der jedem Kunstgenuss folgt.

Die Aufführung war allerseits so lobenswerth, als man sie auf dem Königstädter Theater gewohnt ist. M.

## Beethovens Todestag.

Der 26. März wurde auf die erhebendste Art von Möser durch die meisterhafte Aufführung
des Trauermarsches aus der Sinfonia eroica,
der Ouvertüre zu Koriolan,
des C-dur-Quintetts, und
der C-moll-Symphonie
von Beethoven gefeiert.

Abends darauf erfreute Herr Girbert seine Zuhörer durch sein sinniges und zartes Spiel auf der Harmonika. Der überaus zahlreiche Besuch und der sichtbare Antheil des Publikums mögen ihn ermuthigen, eine zweite Abendunterhaltung zu veranstalten. M.

## Die Abencerragen, Oper von Cherubini.

Endlich, nach sehr langer Frist haben wir eine neue grosse Oper hier gesehn; in der That aber auch eine ganz vortreffliche: die Abencerragen von Cherubini. Der Name des ausserordentlichen Meisters genügt, um mein Urtheil zu rechtfertigen, obwohl nicht, um es im Einzelnen zu beweisen. Dies bleibe einem besondern Aufsatz überlassen, den ich Ihnen für die nächsten Tage verspreche. Für jetzt lassen Sie mich nur, wie es einen Korrespondenten geziemt, über die Aufnahme im Allgemeinen berichten. Man war zu lange auf die Erscheinung der Oper gespannt worden, als dass die erste Vorstellung derselben nicht hätte fast überfüllt sein sollen. Die Ouvertüre, ein Stück voll genialer Gedanken, die einfach, aber doch meisterhaft verbunden sind, wurde sogleich mit grossem Beifall aufgenommen. Sie ging aber auch ganz vortrefflich; im gewaltigen Forte und im Pianissimo leistete das Orchester unter Spontini's Leitung Ausgezeichnetes. So sehr wir den Eifer des Dirigenten auch rühmend anerkennen müssen, so wollen wir doch darum seine Fähigkeit, gut zu leiten, nicht über die mancher unserer andern Orchesterführer setzen, obwohl unter diesen nichts so gut geht. Die Sache liegt hauptsächlich darin, dass Hr. Spontini vermöge seiner Stellung wie seines künstlerischen Verdienstes und Ruhmes mehr Ansehn beim Orchester hat, als die übrigen Dirigenten und man ihm folglich aufmerksamer folgt. Der fähigste Musikus und Dirigent aber vermag nichts, wenn man zu bequem oder nachlässig ist, auf ihn zu merken. Uebrigens, der Wahrheit die Ehre, hat Hr. Spontini auch beim Einstudieren der ganzen Oper sich sehr thätig und wahrhaft eifrig für den Ruhm seines Kunstgenossen bewiesen und verdient desshalb die unbedingteste Anerkennung. Das Schicksal der Oper war auch im Uebrigen sehr günstig; unterstützt durch eine gute äussere Ausstattung und Scenirung, bestmöglichste Besetzung und vortreffliche Exekution, hat sie die Nachtheile eines zwar nicht schlechten aber doch auch nicht günstigen Süjets überwunden. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer richtete sich daher vorzüglich auf die einzelnen Musikstücke, von denen besonders die vielstimmigen und von ihnen namentlich die Chöre den grössesten Beifall fanden. Mit wahrer Begeisterung wurde in den bisherigen drei Vorstellungen jedesmal das Finale des ersten Aktes und aus dem des zweiten besonders der Schlusschor aufgenommen. Wäre Cherubini hier anwesend gewesen, er würde gewiss mit allgemeinem Jubel hervor gerufen worden sein. — Ausser mehrern einzelnen schönen Arien und Duetten scheint dem Korrespondenten besonders die Balletmusik höchst originell und glücklich erfunden, wiewohl diese beim Publikum weniger Beifall fand, vermuthlich weil es nicht danach hingehört hat. Dreimal ist die Oper bei gefülltem Hause mit grossem Beifall gegeben worden, jetzt aber auf längere Zeit zurückgelegt, weil Hr. Blume, der der Aufführung unentbehrlich ist, eine Kunstreise macht, Das ist das Historische der Sache; über das Aesthetische derselben nächstens. L. Rellstab.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei der Anzeiger von Büchern und Musikalien, No. 3.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 9. April. Nro. 15. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Schluss.)

Beethoven leitet mit dem zur Ruhe führenden Satz am Ende des ersten Theils in dessen letzten Takten den zweiten Theil ein, und fängt diesen sogleich in G-moll mit dem ersten Thema an. Nachdem der Komponist diese Tonart mehrere Takte durch hinlänglich bezeichnet, nimmt er dieselbe als Dominante der Haupttonart an, indem er die Haupttonart alsbald mit den ersten Figuren des Themas berührt, aber sich nicht lange darin aufhält, sondern das Tongewebe mit den nach dem Thema folgenden Akkorden fortsetzt, und darauf noch mit andern Figuren durch beliebige fremde Tonarten nach der Unter-Dominante der Haupttonart geht, worauf er nach mehrern Takten das zweite Thema des Stücks anhebt. Mit diesem modulirt er nur durch die nächstverwandten Tonarten, zuletzt aber nach der Ober-Dominante der Haupttonart, auf welcher er, nachdem der Mittelsatz nicht nur völlig ausgeführt, sondern auch beendet worden ist, nur noch eine Einleitung macht, durch welche der wiederkehrende Anfang des ersten Thema's in der Haupttonart herbeigeführt wird. — Beethoven hat nach der Regel, das Tongewebe durch einen besondern Ruhepunkt nicht zu unterbrechen, die verschiedenen einzelnen Sätze auf eine solche Art miteinander verwebt und die im Tonstück vorhandenen Themata so ausgeführt, dass bei dieser Verbindung das Ganze als ein Tongewebe betrachtet werden kann.

Dagegen hat Mozart in seiner Sonate nur ein einziges Tongewebe, in einem Orgelpunkt bestehend, in dem zweiten Theile derselben zuerst auf der Ober-Dominante der Haupttonart angebracht, mit welchem der Mittelsatz seinen Anfang nimmt; dasselbe Tongewebe auf der Tonika und hierauf auf deren Unter-Dominante wiederholt, nach welchem nur noch die Modulation sich in möglicher Kürze in die Ober-Dominante der Haupttonart wendet, um darauf den Anfang des ersten Themas herbeizuführen. In beiden Werken ist der zweite Theil zwar nach der hier aufgestellten Form, aber dennoch bei jedem Einzelnen sehr verschieden bearbeitet worden.

Wenn indess manche Komponisten nicht für gut befinden sollten, nach der hier aufgestellten Weise den zweiten Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart zu bearbeiten, wie es die Meister, deren ich hier gedacht, gethan haben: so bleibt ihnen nur noch übrig, diejenige Art zu wählen, welche ich in meiner ersten Abhandlung über Tonstücke als eine dritte Art aufgestellt habe.*) Nach derselben hat Mozart den zweiten Theil seines Quintetts in G-moll, dessen ich erwähnte, abgefasst. Auch habe ich diese Form, einen zweiten Theil zu schreiben, in einer Sonate in D-moll, mit obligater Oboe oder Violine, welche bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, gewählt.

Mozart setzt die Einleitung, welche in dem ersten Theile den wiederkehrenden Anfang des

*) A. a. O. No. 36. S. 287.

Themas herbeiführt, in dem zweiten Theile des Stückes fort und fängt denselben in einer ganz fremden Tonart, nämlich in As-dur, an. Er wendet sich durch mehrere fremde Tonarten nach der Dominante der Unter-Mediante, um das Tongewebe zu unterbrechen, worauf das zweite Thema, welches unmittelbar im Tonstücke nach dem ersten Thema als ein eigentlicher Zwischensatz dasteht, in der Tonart der Unter-Mediante, nämlich in Es-moll, im eilften Takte dieses Theiles beginnt. Dasselbe wird auf verschiedenen Tonstufen sowohl, als auch in verschiedenen Stimmen in einem Tongewebe fortgesetzt und ausgeführt, dessen hervorstechende Figuren zuletzt in eine Imitation gebracht, worauf sie sich alsbald nach der Dominante der Haupttonart hinwenden, auf welcher ein, aus den letzten Figuren desselben Themas zusammengesetzter, sehr langer Orgelpunkt statt findet, durch welchen zuletzt auf eine sehr angenehme Art der wiederkehrende Anfang des Tonstücks herbeigeführt wird.

Den Anfang des dritten Theiles macht dasjenige Thema, mit welchem das Tonstück anfängt, und wird gewöhnlich so lange wiederholt, als es in der Tonart bleibt. Hat nun der Komponist den zweiten Theil oder Mittelsatz nach der zuerst oder zur zweit angeführten Art abgefasst, so wendet er sich in der darauf kommenden Modulation von der Haupttonart aus geraden Weges, oder durch beliebige fremde Tonarten mit den hervorstechenden Figuren des Themas, oder dem nach dem Thema im Anfange des Stücks folgenden Satze nach der Ober-Dominante der Haupttonart, um darauf diejenige Halbkadenz zu machen, welche im ersten Theile des Tonstücks auf der Dominante der Ober-Mediante statt fand. Hat dagegen der Komponist den zweiten Theil des Tonstücks nach der dritten Art abgefasst, so muss sich die Modulation nach der Wiederholung des Themas nach der Unter-Dominante, und von da aus erst wieder nach der Ober-Dominante wenden, worauf dann die Halbkadenz statt findet. Auch muss diese Modulation, da sie in den dritten Theil des Tonstücks fällt, nicht mit episodischen, sondern den strengen Regeln der Komposition zufolge mit solchen Figuren gemacht werden, welche bereits im Tonstücke vorhanden und durch öftere Wiederholung dem Gehör eingeprägt worden sind.

Nach der Halbkadenz folgt nun das zweite Thema des Tonstücks, welches im ersten Theile desselben in der Tonart der Ober-Mediante, und zwar in Dur statt fand, nur in der Haupttonart in moll. Nach Beendigung dessen folgt die nach dem zweiten Thema vorhandene Passage, welche im ersten Theile in der Tonart der Mediante in Dur war, jetzt wieder in der Haupttonart, und zwar in moll, und auf diese der nach der Passage folgende zur Ruhe führende Satz, mit welchem dasselbe, wenn der Komponist nicht beabsichtigt, noch einige im Tonstück vorhandene Sätze zu wiederholen, geendigt werden kann.

Diese Art, den dritten Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart abzufassen, ist diejenige, welche als die strengste existirt. Wenn sie der Komponist daher benutzen will, so wird wohl einleuchtend sein, dass der zweite Gedanke des Tonstücks sowohl, als auch die darauf kommende Passage nebst dem zur Ruhe führenden Satze so abgefasst sein muss, dass sich alles, weil es im dritten Theil in der Haupttonart, und zwar in moll vorkommt, auch in eine weiche Tonart übertragen und ausüben lasse; da es, wenn dieses nicht beobachtet wird, schwer werden würde, ein Tonstück in der weichen Tonart nach der strengen Form und den festgesetzten Regeln derselben zu bearbeiten.

Diese Art und Weise hat Mozart in seinem Quintett aus G-moll, wie auch in dem ersten Tonstücke der sechsten Sonate des ersten Heftes vortrefflich anzuwenden und zu benutzen gewusst. Er wiederholt in diesem Quintett mit einigen Veränderungen und Umkehrungen in den verschiedenen Stimmen das ganze Thema, mit welchem das Tonstück anfängt, und bringt darauf auch denjenigen Satz, welcher im ersten Theile des Tonstücks nach dem Thema erfolgt. Diesen wiederholt der Komponist auch in der Tonart der Unter-Dominante, und wendet sich mit demselben nach der Ober-Dominante der Haupttonart, worauf sowohl eine Halbkadenz, als auch eine Einleitung zum zweiten Thema

statt findet. Mozart würde diese Art und Weise, nämlich von der Haupttonart nur durch die Unter-Dominante nach der Ober-Dominante zu gehen, nicht benutzt haben, wenn er nicht den zweiten Theil dieses Stückes nach einer dritten Art bearbeitet hätte, unter welchen Umständen im dritten Theil die Unter-Dominante zu berühren, der üblichen Form zufolge Gesetz ist.

Das zweite Thema, wie die darauf folgende Passage, folgt nun in der Haupttonart, und zwar in moll, so aufeinander, wie es im ersten Theil in der Tonart der Ober-Mediante statt fand. Nur mit dem darauf kommenden, zur Ruhe führenden Satze geht Mozart wieder in den letzten Takten zum zweiten Theil oder Mittelsatz des Tonstücks über, weil er denselben noch einmal durch eine Reprise wiederholt, nach welcher das Tongewebe mit dieser Einleitung fortgesetzt und in wenigen Takten durch eine Fermate unterbrochen wird, worauf in der Haupttonart des Tonstücks noch eine Coda erfolgt, in welche die im Stück verschiedenen Themata theilweise in den verschiedenen Stimmen neben und auch über einander gestellt worden sind, womit Mozart sein Tonrtück endet.

Das der Sonate überlasse ich dem Theilnehmer mit diesem zu vergleichen, indem ich jetzt, statt unnöthigen Raum wegzunehmen, für zweckmässiger halte, die Form des Tonstücks weiter zu verfolgen und aufzustellen, wie nach einer zweiten Art der dritte Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart geschrieben wird.

Diese weicht vom wiederkehrenden Anfang des Tonstücks an bis dahin, wo das zweite Thema seinen Anfang nimmt, von der vorhergehenden nicht ab. Weil aber alles, was modulatorische Einrichtung betrifft, in Beziehung auf den zweiten Theil, nicht nur darin beachtet werden, sondern auch der dritte Theil bis zum zweiten Thema so aufgestellt sein muss, wie es nun bereits schon angegeben worden, so halte ich nicht für nöthig, bis dahin denselben noch einmal vorzutragen. Die Abweichung tritt erst da ein, wo das zweite Thema beginnen soll. Im ersten Fall wurde sowohl das Thema, als die darauf kommende Passage nebst der Coda in der Haupttonart weich ausgeübt; bei einer zweiten Art aber findet es in einer harten Tonart statt, d. h. dieser zufolge muss das zweite Thema und die nach demselben stattfindende Passage, wie auch der darauf folgende zur Ruhe führende Satz, welcher im ersten Theile in der Tonart der Ober-Mediante ausgeübt wurde, nun im dritten Theile in der Haupttonart, und zwar nicht in moll, sondern in dur, so wie es im ersten Theile war, nur ganz unverändert auf einander erfolgen und ausgeübt werden. Viele Tonsetzer haben, nachdem sie damit fertig waren, in der Haupttonart, und zwar in Dur, ihre Tonstücke beendet. — Nach einer solchen Schreibart ist es nicht nöthig, darauf zu sehen, dass das zweite Thema und die Passage samt der Coda so abgefasst seien, dass sie sich in harter und weicher Tonart ausüben lassen, indem sie nur für die harte Tonart geschaffen werden dürfen. Weil es aber eigentlich wohl besser ist, bei gut gearbeiteten Tonstücken sich so viel als möglich im karakteristischer Hinsicht sowohl, als auch in Beziehung auf Tonart gleich zu bleiben, so endigten sie nicht ihre Tonstücke mit dem nach der Passage folgenden Schlussatz, sondern sie stellten nach demselben noch einen auf, in welchem sich die Modulation entweder durch die nächstverwandten oder fremden Tonarten, zuletzt nach der Haupttonart und zwar in Moll wendete, worin sie verschiedene, im Stücke vorkommende Sätze noch einmal vorbrachten und in der Haupttonart (in Moll) ihr Stück endeten, welches Beethoven beobachtet hat, indem er den dritten Theil des ersten Tonstücks seines vierten Quartetts, wie auch den des ersten Tonstücks seiner fünften Orchester-Symphonie in C-moll nach der hier aufgestellten Art bearbeitet hat. — Er wusste diese Regel, die Unter-Dominante im dritten Theile nicht zu berühren, sehr wohl, ging daher mit demjenigen Satze, welcher nach dem ersten Thema in Akkorden statt findet, durch fremde Tonarten nach der Ober-Dominante der Haupttonart, worauf das zweite Thema in der Haupttonart, und zwar in C-dur, welches mit der darauf kommenden Passage verwebt worden ist, erfolgt, und am Schlusse mit einem Triller endet. Durch die

hierauf folgende Coda wird das Gehör in den ersten vier Takten völlig zur Ruhe gebracht, und in den darauf folgenden vier Takten in eine andere Tonart gestimmt, weil sogleich nach der Coda der wiederkehrende Anfang des Tonstücks noch einmal in Des-dur beginnt, und die letzten Figuren desselben durch einige Takte fortgesetzt werden, mit welchen sich die Modulation wieder nach der Haupttonart (C-moll) hinwendet, worin ein im Tonstück vorhandener Satz als Coda behandelt wird, welcher zuletzt mit den Figuren in der Haupttonart (C-moll) endet, womit das Tonstück anfängt.

Auch in der Symphonie wird das Thema, so lange es in der Haupttonart bleibt, wiederholt, worauf sich die Modulation nur vermittels eines dissonirenden Akkords in möglicher Kürze nach der Ober-Dominante der Haupttonart hinwendet, worin das Tongewebe unterbricht, indem alsbald der zweite Gedanke des Tonstücks und der damit verbundene Schlussatz nun in der Haupttonart, aber nicht in Moll, sondern in Dur wiederholt wird, mit welchem sich noch ein Schlussatz verbindet, worin die Modulation sich wieder nach der Haupttonart, d. h. nach C-moll wendet, in welchem nicht nur alle die im Tonstück vorhandenen Gedanken, sondern auch deren hervorstechende Figuren insbesondere noch einmal wiederholt und ins Gedächtniss gebracht werden, womit dann der Komponist sein Tonstück in der Haupttonart, nämlich in Moll, endet. Allein auch hierin weichen oftmals Tonsetzer davon ab und geben dieser Form, indem sie Eins oder das Andere verschieden bearbeiten, noch mehrere Unterabtheilungen, welche nicht herausgefunden werden können, wenn ich übergehen wollte, mindestens das Allernöthigste darüber im Allgemeinen zu sagen.

Wenn nämlich das zweite Thema des Tonstücks auch wirklich in der Haupttonart in Dur niedergeschrieben wurde, so haben oftmals Tonsetzer, um der eigentlichen Mollform im dritten Theile des Tonstücks näher zu kommen, die darauf kommende Passage und Coda in der Haupttonart, und zwar in Moll, niedergeschrieben; oder wenn sie fanden, dass vielleicht die Passage, welche nach dem zweiten Thema des Tonstücks erfolgt, zu sehr hätte verändert werden müssen, wenn sie in eine weiche Tonart übergetragen werden sollte, so setzten sie nur, um doch einigermassen etwas der ersten Form, nach welcher der dritte Theil bearbeitet werden muss, treu zu bleiben, wenigstens den nach der Passage folgenden, zur Ruhe führenden Satz in die weiche Tonart, um damit ihr Tonstück zu enden. Statt mit Beispielen zu belegen habe ich mitzutheilen, wie nach einer **dritten Form** der dritte Theil eines Tonstücks bearbeitet wird.

Diese weicht, nachdem das Thema, mit welchem das Stück anfängt (so lange es in der Haupttonart verweilt) wiederholt worden ist, von den beiden vorhergehenden Formen ganz ab, indem nun die Modulation nach Willkühr des Komponisten theils durch nächstverwandte, theils durch fremde Tonarten nach der Ober-Dominante der Unter-Mediante sich hinwenden muss, um denjenigen Ruhepunkt dort anzubringen (durch welchen das Gehör noch eine Folge erwartet) der im ersten Theil auf der Dominante der Ober-Mediante statt fand, nach welchem das zweite Thema und die Passage, durch welche im ersten Theil die Ober-Mediante bezeichnet wird, nun in der Tonart der Unter-Mediante, d. h. wenn das Stück in A-moll geschrieben wurde, in F-dur, so wie es im ersten Theile statt fand, folgen muss, um die Tonart der Unter-Mediante festzustellen und zu bezeichnen. In diesem Falle muss aber die Coda wieder in die Haupttonart einleiten, worin, um sie ins Gehör zu prägen, mehrere im Tonstück vorhandene Sätze wiederholt werden müssen, bevor das Stück völlig endet. Auch darf der zweite Gedanke des Stücks und die Passage nur für eine, und zwar für eine harte Tonart eingerichtet sein. Auch findet es statt, dass man, anstatt die Passage in der Tonart der Unter-Mediante zu enden, entweder, wenn sie wiederholt wird, in der Wiederholung oder in den letzten Takten derselben, schon nach der Haupttonart, um sie darin zu enden, zurückgeht, in welchem Falle jedoch der darauf kom-

mende Satz, womit der erste und letzte Theil des Tonstücks endet, für beide, nämlich für eine harte sowohl als auch weiche Tonart eingerichtet sein muss.

Wenn man sich besonders dieser hier aufgestellten Art den dritten Theil eines Tonstücks zu bearbeiten, bedienen will, so ist zu bemerken: dass (weil es dabei abgesehen ist, besonders die Tonart der Unter-Mediante zu bezeichnen) der zweite Theil oder Mittelsatz nach der Art abgefasst sein muss, wie es hier in dieser Form als die erste und zweite angegeben wurde, indem, wenn man sich dabei der dritten Art bedienen wollte, die Unter-Mediante zu oft bezeichnet würde. Auch muss hier der Komponist nach der Coda noch einen Schlussatz in der Haupttonart anbringen, worin die wichtigsten Gedanken des Stücks und deren hervorstechende Figuren durchgeführt werden, indem dabei hauptsächlich darauf abgesehen ist, am Schlusse des Tonstücks die Haupttonart desselben dadurch ins Gehör festzustellen.

Auf diese Art hat Beethoven den dritten Theil seiner Ouverture aus Egmont abgefasst. Das Thema derselben wird durch die erste Hälfte völlig wiederholt, und modulirt in den letzten Takten der zweiten Hälfte nach der Dominante der Unter-Mediante. Das zweite Thema und die Passage lässt Beethoven in der Tonart der Unter-Mediante, so wie es im ersten Theil in der Ober-Mediante statt fand, bis zum Schlusse völlig wiederholen, worauf die Modulation mit den in den letzten Takten der Coda vorhandenen hervorstechenden Figuren sich durch die Unter-Dominante wieder nach der Haupttonart wendet, worin das Tonstück mit dem zweiten Thema, welches in der Haupttonart forte eintritt und einer bald darauf folgenden Kadenz (welche sehr schwach ausgeübt werden muss, deren Schlussnote übrigens fehlt) enden würde, wenn Beethoven es nicht für gut befunden hätte, einen Orchestersatz daran zu reihen, welcher in der Dominante anfängt und nur durch die nächstverwandten Tonarten der Haupttonart modulirt, dessen Sätze theilweise nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave verkehrt erscheinen, womit er den Schluss der dramatischen Handlung völlig bezeichnet, und sein Tonstück damit geendet hat.

Mitunter haben Tonsetzer (wie man aus Beethovens Quintett, Op. 27.) sieht, die Theile eines Stückes auf eine mannigfache Art und Weise angewendet, und diejenigen Theile, welche in das Tonstück einer weichen Tonart gehören, in das einer harten Tonart gesetzt; und so wieder, wenn man die Form eines Tonstücks in der weichen Tonart mit der einer harten vergleicht, ist es noch weniger selten, dass sie sich eines umgekehrten Falles der Art bedienten. Wenn man nun jeden darin vorkommenden einzelnen Fall als eine besondere Form aufstellen wollte, so würden sich noch bei weitem mehrere vorfinden lassen, durch welche, wenn sie auch gebilligt werden könnten, doch nur die Sache an Eigenthümlichkeit und Einheit verlieren würde. Wollte man noch eine neue Form schaffen, so könnte sie nur dadurch hervorgehen, wenn man die Modulation eines Tonstücks in der weichen Tonstücks im Verlaufe desselben so einrichten wollte, wie ich es in der Form eines ersten Tonstücks in der harten Tonart bereits aufgestellt und nur noch zu bemerken habe, dass der erste Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart in deren Ober-Dominante enden und der zweite Theil nach einer dritten Art abgefasst sein muss. Der dritte Theil dagegen kann nur nach der ersten Art abgefasst werden, welche ich hier angegeben habe, und so wäre es nur noch möglich, eine zweite Form eines Tonstücks in der weichen Tonart zu schaffen, welche freilich nur dann erst des eigentlichen Bürgerrechts theilhaftig werden würde, wenn Komponisten häufiger anfingen, sich derselben zu bedienen, welches im Lauf unserer Zeit gewiss nicht unterbleiben wird, zumal da mehrere, und besonders Beethoven, sich ihrer bedient und dieselben in Finalen und andern Tonstücken angewendet haben.

## 3. Beurtheilungen.

### Mathilde von Guise, von J. N. Hummel. — Klavier-Auszug vom Komponisten. 100stes Werk. Leipzig bei F. Peters.

(Schluss).

Die folgende Nummer ist zuerst Duett, nachher Terzett.

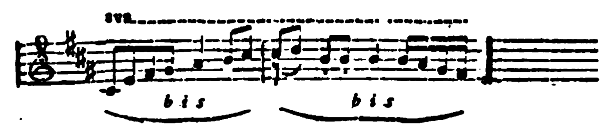
Die Musik zu diesem Duo ist weniger gelungen als die der frühern Stücke; der Melodie fehlt Originalität, die Texteswortе hätten einen weit höhern Schwung der Melodie und der Harmonie, als ein halbes Dutzend matter Kadenzen zugelassen. Wenn ein Mädchen zum erstenmale fühlt, dass sie liebt, und dies gesteht: so wird sie es entweder verschämt thun, oder mit Entzücken. Wenn sie sagt:

> So bin ich denn geliebt!

so erfüllt sie die beglückendste Ueberzeugung; bei den Worten gar:

> Ward Liebe mir zum Lohne?
> O das giebt keine Krone,
> Was mir die Liebe giebt!

hätte die Phantasie des Komponisten den höchsten Schwung nehmen können. — Auch die Begleitungsfigur ist nicht originell. —




Ein junger Landmann, Klaudinens Bräutigam, bringt die Nachricht von der Ankunft des des Herzogs, und die Eile, mit welcher er sie bringt, ist in der Musik recht treffend durch diese Triolenfigur



bezeichnet.

Von hier an wird das Musikstück Terzett und bange Sorge, ob der Herzog das Glück der Liebenden stören werde, drückt Text und Musik recht gut in dem letzten Satze aus. Vor Anfang des Finale erklärt der Herzog seiner Schwester, dass er dem König ihre Hand versprochen habe; mit ihrem Schreckens-Ausruf: „Gott!" hebt das Finale des ersten Aktes mit dem Chor:

> Ein König! wie, ists möglich?
> Ein König ihr Gemahl!

an.

Die Musik bietet hier mannichfache Schönheiten dar; gleich zu Anfange nach dem Ausruf das Erstaunen des Chors; alle scheinen zu ahnen, dass das glänzende Loos ihr kein erwünschtes sein werde. Fünf Personen nehmen die Nachricht, jede mit anderer Gesinnung auf; Mathilde klagend über die plötzliche Störung ihres Glücks, die Baroness neue Hoffnung schöpfend für ihre Liebe; der Herzog stolz auf das Gelingen seines Werkes:

> Ruhm und hohe Ehren rufen
> Ja dein Bruder hat die Stufen
> Zu dem Throne dir gebaut.

Klaudine ist betrübt, dass ihre Wohlthäterinn sie verlassen werde, und Leszcinsky ahnend, dass diese Verbindung ihr nicht beglückend erscheine, Mitleiden mit ihr fühlend und beobachtend; der Chor beklagt zwar die Entfernung der verehrten Gebieterin, nimmt aber an ihrem Loose frohen Antheil. So mannigfaltige Gemüthszustände zu kontrastiren, ist gewiss keine kleine Aufgabe für den Komponisten gewesen; nnd er hat sie vortrefflich gelöset; jeder bleibt seinem Karakter getreu. — Der zweite Akt wird durch eine Arie Mathildens eröffnet, deren Larghetto einer Sängerin Gelegenheit bietet, ihre Kunst und ihre Stimme zu zeigen; das darauf folgende Allegro (in 4/4 Takt mit konzertirendem Instrument, wahrscheinlich Klarinette) ist nicht neu genug, um grosse Wirkung zu machen.

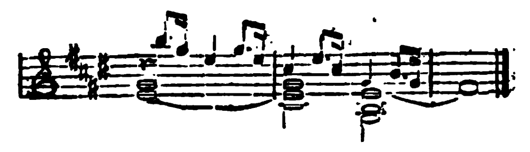
Die folgende Nummer ist Terzett.

Mathilde hat ihrem Bruder offen erklärt, dass sie den König **nicht** zum Gemahl nehmen werde, weil sie ihn nicht liebe; er antwortet ihr:

> Wir wollen hier nicht schwärmen,
> Wo ernste Klugheit spricht;
> Der Bräute leises Härmen,
> Verbürgt ihr Unglück nicht.

Beaufort selbst, der zugegen ist, unterstützt ihn obgleich sein Herz fast darüber bricht, sie aber ändert ihre Gesinnung nicht, sondern weiset die Anträge ihres Bruders entschieden ab. Es ist eine schwere Aufgabe für den Komponisten, eine

Scene zu komponiren, in der kein Ausbruch reinmenschlichen Gefühls, sondern bloss ein Konflikt konventioneller Rücksichten hervortritt; der Komponist hat die ganze Scene nicht füglich anders fassen können, als, mit Uebergehung des besondern Inhalts, die Karaktere der Personen zu beachten; auch Mozart hat in ähnlichen Fällen sich so helfen müssen, z. B. in der berüchtigten Stelle der Zauberflöte: Man gebe ihm sogleich einhundert Sohlenstreich'. Zu wünschen wäre, dass in diesem Terzett von den vielen Kadenzen, die doch gar zu rossinisch klingen, die Hälfte gestrichen würde, auch bei nachstehender Stelle wäre eine kleine Abänderung nicht unzweckmässig. *)



Mit vollem Orchester wird diese Nummer gewiss gute Wirkung machen, denn die Instrumentirung, so viel sich aus dem Klavierauszuge errathen lässt, ist glänzend und kräftig.
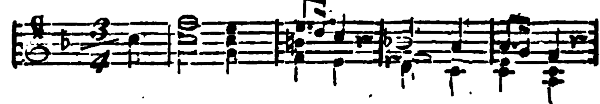
Die folgende Arie scheint eingelegt oder nur gemacht zu sein, damit der Herzog auch eine Arie zu singen habe; sie ist nicht ohne Werth, doch zu lang und deshalb etwas ermüdend.

Das Finale hebt später mit einem kräftigen Chor „Heil dem Herzog" an; nach verschiedenen einzelnen Solostellen, einem sehr schönen sechsstimmigen Satze tritt in der Entfernung ein Jägerchor ein, mit welchem das Finale schliesst. Wenn dieses Finale auch bei weitem nicht das des ersten Aktes erreicht, so ist es doch immer nicht ohne poetischen Werth; vorzüglich gelungen ist auch in ihm die Kontrastirung der Karaktere und die dadurch herbeigeführte Mannigfaltigkeit der einzelnen musikalischen Sätze.

*) Rf. ist keineswegs ein Quinten- und Oktavenjäger; doch wo Quinten und Oktaven schlecht klingen, wenn sie Mozart, Spontini, Hummel u. s. w. geschrieben haben, ist er immer der Meinung, dass sie schlecht sind und nicht geschrieben werden müssen. Dass übrigens ein Kunstwerk durch ein Paar Quinten darum noch nicht an Werth verliere, sei nur noch für Schulpedanten gesagt.

Der dritte Akt fängt mit einem Vaudeville con coro an. Nicolo fodert darin alle Freunde auf, ihm zur Hochzeitfeier zu folgen, in origineller Melodie mit schöner Instrumentalbekleidung. Die folgende Nummer ist eine Romanze Mathildens; die mannigfachen Gefühle die ihr Herz bewegen, die feierliche Stimmung des Augenblicks, der sie gegen den Willen ihres Bruders dem Geliebten vermählen soll, sind so trefflich ausgedrückt, dass man sie unstreitig als eine der schönsten Nummer der Oper betrachten kann.

Nun folgt ein Duett der Liebenden, das, wenn nicht die Romanze vorhergegangen wäre, unbedingt als das beste Stück der Oper anzusehen sein würde. Feuer, Beben, Schüchternheit der ersten Liebe, Muth, alles wechselt meisterhaft darin ab, so wie es der Dichter will; ein guter Sopran und ein guter Tenor werden überall damit Glück machen. Besonders schön ist das Larghetto in der Mitte des Duetts.




Nach diesem Duo folgt eine kurze Hymne, die hinter der Scene während der Trauung der Liebenden gesungen wird, einfach und kirchlich; nach diesem tritt ein Ensemble-Stück ein, was füglich als Finale gelten könnte: der Herzog frägt nach seiner Schwester und trifft Beaufort; gegen diesen wüthet er und verweiset ihn des Landes; da tritt Mathilde auf und sagt: Wohlan ich ziehe mit ihm, denn er ist mein Gemahl; ihr Bruder geräth darüber in den heftigsten Zorn und sagt: Der König trennt das Band; doch sie bleibt getreu ihrem Schwur und ihrem Gatten. Diese Nummer gehört wieder unter die Zahl der besten Musikstücke, die Karaktere sind trefflich durchgeführt und die Singstimmen sind hervortretend und sehr dankbar behandelt. Das Schlusschor ist, wie alle dergleichen Chöre, froh und lustig; fröhlicher Augenblick, Wonne und ewiges Glück, das sind die gewöhnlichen Redens-

arten, und damit schliesst auch alles zur allgemeinen Beruhigung.

Die Ausstattung des Klavierauszuges ist sehr lobenswerth, die zu Anfang erwähnten Mängel abgerechnet. Stich und Papier sind gut.

G.

## 4. B e r i c h t e.

### Der Vampyr, Oper von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Heinr. Marschner.

Aus Leipzig erhalten wir so eben Nachricht von der am 29. März erfolgten Aufführung der vorgenannten Oper, die an diesem Tage vor überfülltem Hause aufgeführt und mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Schon die Ouvertüre wurde noch einmal begehrt; der Beifall steigerte sich und am Schlusse wurde der Komponist, der selbst dirigirt hatte, lebhaft hervorgerufen. Nähern Bericht hoffen wir bald von unserm Korrespondenten mittheilen zu können. Der Klavierauszug wird von Hofmeister herausgegeben.

M.

### Grosses Jnstrumental- und Vokal-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses, gegeben von den Herren Musikdirektor Möser und Karl Blum, am 24. März 1828.

(Verspätet).

Das heutige Konzert brillirte, wenn auch mit keiner Symphonie, durch welche Hr. Musikdirektor Möser seinen diesjährigen Soirées ein so hohes Interesse giebt, doch mit den beiden Ouvertüren Beethovens zu Leonore und zu Egmont. — Von den Solosachen erhielt ein Violin-Konzert von Hrn. M. D. Möser mit seiner piquanten Virtuosität vorgetragen, den allgemeinsten Beifall. — Die Gesangpartien hatten für diesen Abend Dem. Tibaldi, Mad. Ganzel und Hr. Spitzeder übernommen. — Ein Te Deum, komponirt von Karl Blum, machte den Beschluss. Das Aufstehen und Weggehen so vieler Konzertbesucher während desselben (was leider gewöhnlich geschieht) verursachte solche Unruhe, dass man der Musik nicht folgen konnte.

D.

## 5. A l l e r l e i.

Von Gottfried Webers Theorie ist bereits eine dritte Ausgabe im Werke; ein eben so seltner, als verdienter Erfolg so ausgebreiteter Studien.

Uebrigens ist der Verfasser neuerlich zum Mitglied der Akademie der Tonkunst in Stockholm ernannt worden.

d. Red.

## Bekanntmachungen.

### 1. Aus Halberstadt.

Das Musikfest der vereinigten Städte von der Elbe wird im Juni dieses Jahres in Halberstadt gefeiert werden. Se. Majestät der König haben durch eine höchst gnädige Kabinetsordre nicht nur dazu hier den Gebrauch einer Kirche bewilliget, sondern auch im Allgemeinen für die Zukunft den verbundenen Städten die Erlaubniss zur Anwendung ihrer Kirchen zu gleichem Zweck vorbehältlich der Einwilligung der Kirchenministerien — die hier in Halberstadt mit dem erfreulichsten Entgegenkommen gegeben worden ist — zu ertheilen geruhet.

Den zahlreichen nähern und entfernten Freunden dieser Musikfeier und ernster gediegener deutscher Musik, wird die gegenwärtige Nachricht nicht unwillkommen sein; es erwartet sie der hohe Genuss, Oratorien und andere Kompositionen von Spohr, Schneider und Hummel unter eigner Leitung dieser Heroen deutscher Musik zu hören, und werden die bestimmten Tage der Feier noch näher bekannt gemacht werden.

### 2.

Mösers heutige Versammlung wird durch Beethovens Pastoral-Symphonie gekrönt werden. Je weniger es möglich ist, dieses besonders durch reiche und karakteristische Instrumentation ausgezeichnetste Werk etwa blos aus den Klavierauszügen kennen zu lernen, ja nur seine Idee und Herrlichkeit zu ahnen, desto empfehlenswerther ist die Aufführung für den gebildeten Theil des Publikums.

d. R.

### 3.

Die geehrten auswärtigen Theilnehmer an der Zeitung werden ergebenst ersucht, Beiträge, die nicht ausdrücklich erbeten, oder der Aufnahme gewiss, oder schleuniger Mittheilung benöthigt sind, portofrei oder wo möglich durch Buchhändlergelegenheit einzusenden.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei ein Prospectus des Teatro classico von Ernst Fleischer.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 16. April. Nro. 16. 1828.

# ENDLICH NOCH PERSÖNLICHES!

## Gottfried Webers Uebelthat an Beethoven.

*Ense recidendum, ne pars sincera trahatur!*

Dass die unseligen Klopffechter unserer Litteratur nicht hoffen, Gottfried Webers traurige Verirrung als Beschönigung ihres Unwesens zu nutzen — dass sie es nicht einen Augenblick wagen dürfen, als den ihrigen ihn anzusehen, der auf seiner langen, vielthätigen, ehrenhaften Bahn Einmal strauchelte: muss Ich als sein Gegner auftreten, dem es wahrlich besser zusagte, den Ausdruck seiner Hochachtung zu wiederholen *), dem es willkommnere Pflicht gewesen, seine Stimme wider die Animosität der Gegner Webers **) zu erheben, der vielleicht durch Webers schmeichelhaften Antheil ***) zur Zurückhaltung hingezogen sein könnte, wenn persönlicher Rücksicht neben höherer Pflicht gedacht werden dürfte. Aber Gerechtigkeit in unserer vielfach schwankenden Zeit, Gerechtigkeit als erste Erhalterin und Helferin soll herrschen. Schämt Ihr alle, um eure Persönchen Zankende euch nicht vor der herrlichen Zeit der Befreiung und Wiedergeburt, in der wir gewürdigt sind zu leben? Schämt ihr euch nicht des Haders und Geschrei's im Tempel der Kunst, der Wissenschaft? Und heute nicht, wo neu der heilige Geist in ihnen erscheint? Wie soll das Volk euch achten, wenn ihr selbst ohne Achtung und Treue gegen eure Bestimmung — wenn ihr selbst der Ehrfurcht gegen den grössten Künstler eurer Zeit baar seid: wie soll das Volk der göttlichen Offenbarung im Kunstwerke nicht vergessen? Wie soll es sich ehrfürchtig, gläubig, kindlicher Demuth voll, von frecher Anmassung losgethan, dann dem Segen des gottgesandten Künstlers darbieten? Diese Verkehrtheit muss zunichte gehen; Webers Vergehen muss in seiner Argheit gezeigt und dahingeworfen werden, dass es uns den Blick freilasse auf den sonst so würdigen Mann. Die Pietät gegen Verstorbene, die Ehrfurcht gegen den grossen Künstler, der unser aller Wohlthäter ist — darf nicht ungerügt angetastet werden; die grob-irrthümliche Verdrehung und Verunstaltung seiner Worte und die Verunglimpfung seines Karakters darf nicht unwiderlegt bleiben. Solches ist der Mensch dem Menschen, der Ueberlebende dem Geschiedenen, der Kunstfreund und Kunstgenoss dem hohen Künstler schuldig; noch mehr dem Volke, das von treulosen Künstlern, falschen Lehrern und

*) Vergl. der Ztg. Jahrg. 4. No. 50. S. 401. Jahrg. 5. No. 15. S. 120. u. a.

**) Vergl. der Ztg. Jahrg. 2. No. 46. S. 371. Jahrg. 3. No. 34. S. 269. No. 51. S. 416.

***) Vergl. in Hinsicht auf die Ztg. der Cäcilia Heft 6. S. 156., in Hinsicht auf die „Kunst des Gesanges“ Heft 26. S. 108, Heft 27. S. 181.



eingedrungenen Schwätzern so weit vom rechten Gesichtspunkt für Kunst ab-, zu Indolenz und Anmassung hingeführt worden ist. Leid's genug um die der Aufgabe unserer Zeit Verschlossenen, Erliegenden. Wollet nicht dem Unvermögen Unrecht gesellen!

---

Webers Untersuchungen über die theilweise Aechtheit oder Unächtheit des Mozartschen Requiems waren schon an sich geeignet, die Verehrer des Werkes zu beunruhigen, sobald der Unterschied zwischen einer kritischen der Kunst gewidmeten Untersuchung und einer frivolen Antastung des Kunstwerks nicht streng im Auge behalten wurde. Die Aufreizung musste noch gesteigert werden durch die hin und wieder mindestens auffallende, wo nicht unziemlich erscheinende Ausdrucksweise *) besonders in der ersten Abhandlung Webers, dann durch die Verbindung derselben in Einem Hefte mit einer andern „Ueber das Wesen des Kirchenstyls" voll herber Ausstellung gegen Haydnsche und andre Kirchenmusik, und einer dritten, worin Weber von seiner Behandlung des Requiem mit vergleichenden Blicken auf Mozart und andre Tonsetzer berichtet. So — zum Theil also durch Webers Schuld — geschah es, dass die Opposition gegen dessen Ansicht in öffentlichen Schriften den Karakter der seltsamsten sich selbst widersprechenden Unbesonnenheit und Hartnäckigkeit und einer Animosität annahm, der niemand entschiedener entgegengetreten ist, als der Unterzeichnete **). Weber liess sich durch diese nur zu bekannten Anfechtungen in seiner Untersuchung nicht stören; dies war seiner Pflicht gemäss. Seiner Würde und, da er wenigstens im Ausdruck gefehlt, auch der Billigkeit gemäss wär' es gewesen, von den Anfechtungen, so weit sie seine Person und nicht die Sache betrafen, nicht die mindeste Notiz zu nehmen. Indem er sie seiner Aufmerksamkeit unterzog, setzte er sich ihrem Einfluss aus und wurde endlich, durch Ungeduld und Unmuth gereizt, getrübt — so weit hingerissen, dass er Privatäusserungen im Lichte öffentlicher Anfeindungen erblickte und alle Rücksichten auf Gerechtigkeit, Ueberlegung, Achtung und Mässigung verletzte. Diese Erklärung des Weberschen neuesten Schrittes ist das Einzige, was ich zur Milderung des Urtheils darüber vorzubringen weiss und darum der Darstellung vorausschicke.

* * *

---

*) Der Ztg. Jahrg. 3. No. 34. S. 270. No. 51. S. 416.

**) Stellen wie folgende Heft 11. S. 205. „indem grade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist" — S. 216 „So würde es mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chorstimmen Gurgeleien der Art wie folgende aufbürden mögen (Christe eleïson) — Zetter und Mordjo würden alle Sänger und Beurtheiler schreien" u. s. w. — mussten jene Verehrer des Werkes missfällig berühren (obgleich Weber sie nicht als Argumente und Invektiven gegen Mozart, sondern gegen das ihm nach seiner Meinung fälschlich Zugeschriebene richtet) so lange Webers Meinung von der Unächtheit des so herb Getadelten nicht angenommen war.



**Im neuesten (29sten) Heft der Cäcilia, das mir so eben zugesandt wird, findet sich folgende hier wörtlich und vollständig abgedruckter Aufsatz.**

# Pasquill auf Gfr. Weber

von den

**Herren**

**L. Van-Beethoven und Abbé Stadler.**

**Mitgetheilt**

von

**Gottfried Weber.**

---

*Tantaene animis coelestibus irae!*

---

Es soll die gegenwärtige Mittheilung keinesweges eine schwache Nachahmung jenes eminenten Kopfes sein, welcher ein, hoch an die Strassenecken seiner Residenz angeschlagenes Pasquill gegen ihn, weiter herab anzuschlagen befahl, damit alle Leute es auch recht bequem lesen konnten; — sondern wenn ich das gegen mich verbreitete ditto, wenn ich die animi coelestis iram, als einen klassischen Beitrag zu jeder Sammlung interessanter, und namentlich solcher Monumente, welche einen berühmten Künstler nebenbei auch als — Menschen charakterisiren, hiermit in vervielfältigten Abdrücken zu verbreiten mich beatrebe, so geschieht es nur, um dabei zugleich reumüthig gradezu zu bekennen, dass ich es um den trefflichen Verfasser nicht besser verdient habe, von wegen der gottlosen Vermessenheit, mit welcher ich, mich schon mehrmal erfrecht, mich offen auszusprechen gegen die — seltsamen und bedauerlichen Verirrungen, durch welche der, früher so herrliche Beethoven, in der zweiten Periode seines nun beendigten Künstlerlebens, das Heiligthum seiner früheren Kunstschöpfungen zu entheiligen angefangen, — und von wegen meiner Verwegenheit, sogar der Erste gewesen zu sein, welcher das, was jetzt nachgerade so Viele auszusprechen anfangen, schon im Jahr 1816 über das, eines Beethoven so unwürdige Spektakelstück, seine Schlacht von Vittoria, mit offener Stirne aussprach und die Leerheit und Blösse, ja Trivialität dieses Stückes, ausführlich zergliederte. (Jenaer allg. Literaturzeit. v. J. 1816, S. 217—227. — Vgl. ebendaselbst Intelligenzblatt Nr. 70, S. 559, und Intelligenzblatt Nr. X. zur Leipz. Mus. Ztg. v. 1816, wo ich mich unaufgefodert als Verfasser jener Beurtheilung genannt) — und dasselbe respektswidrige Urtheil über eben dieses Werk auch in der Cäcilia (im 3. Bde., Heft 10, S. 155, Nb. zugleich und in Zusammenhang mit dem Artikel über das Mozartische Requiem!) — zu wiederholen mich erfrecht, so wie auch über einige andere neueste Beethovensche Kompositionen ähnlicher und wohl noch ärgerer Art, an den, vorstehend in der Anmerkung zur Seite 38, angeführten Orten.

Nach diesem, mit rechter Zerknirschung abgelegten Sündenbekenntnisse, schreite ich denn nun zu der mir selbst gewählten Busse, zur selbstthätigen Mittheilung des kindlich gemüthlichen Pasquills, welches, wenn auch nicht von Hrn. Van-Beethoven zum Pasquill gegen mich bestimmt, doch von einem andern Gönner zu einem solchen gemissbraucht worden ist.

Die Sache ist historisch folgende. Der Herr Abbé Stadler hatte, von seiner bekannten (sogenannten) „Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem" (derselben, in welcher er hoch und theuer beschwört, das Requiem sei noch bei weitem viel unechter *), als ich gemeint), unter anderen auch dem Herrn Van-Beethoven ein Exemplar zugesendet, — wie eben Schriftsteller an Befreundete, oder überhaupt ausgezeichnete Personen, gemeinüblich zu thun pflegen. — Wie denn nun jeder Empfänger einer solchen Sendung, herkömmlichermassen, dem Uebersender nicht allein eine möglichst verbindliche Antwort zu schreiben, sondern ihm auch in seinen Behauptungen möglichst recht zu geben verpflichtet ist, so hat denn auch hier der Herr Empfänger diese Pflicht nicht verkannt. Da aber Herr Stadler in seiner befragten Schrift gar Nichts anderes thut, als in Ansehung der Sache selbst mir aufs Vollkommenste recht geben, und dabei nur über meine Person und über meine Kompositionen,

---

*) S. die in der Anmerkung zu S. 57 bezeichneten Stellen. Anm. Gfr. Webers.



über meine Theorie der Tonsetzkunst und was ich sonst noch geschrieben, aufs unbarmherzigste losschimpfen; so wusste denn natürlich auch Beethoven ihm in nichts Anderem möglicherweise Recht zu geben, als in diesem einzigen Punkte. Das hat er denn gefällig genug gethan, sei es aus persönlicher Lust und Liebe zu solchem Geschäfte, sei es um zugleich dem Herrn Stadler, zu einiger Konsolation über die, sich durch den Windmühlenkampf selbst zugezogene Blamage, etwas Schriftliches in die Hand zu geben, was er Gönnern und sonstigen Anhängern, zu möglichster Wiederherstellung seines Kredits, vorzeigen und sich damit gross machen könne. — Dieses ist der hierbei, als copia copiae, facsimilisirte Beethovensche Brief.*)

Das that Beethoven am 16. Febr. 1826, um dem hülfsbedürftigen Freunde ein Privatpflaster auf die Wunde zu verehren, — gewiss nicht mit dem Willen, diesen pro amico geschriebenen Ablassbrief zu Jemands Compromittirung, (am meisten zu seiner eigenen!) der Oeffentlichkeit preis zu geben.

Dieses letztere zu thun, hat denn Herr Stadler sich denn auch, so lang Beethoven lebte, wohl gehütet, seit 16. Febr. 1826 bis nach dessen Tode.

Nun aber dieser hinübergegangen ist, in das Land, von woher Herr Stadler keinen désaveu mehr von ihm zu fürchten hat, — nun hat er diesen Brief einem anderen Freunde und Gönner, dem Herrn Herausgeber eines kleinen Broschürchens: Beethovens Biographie betitelt,**) übergeben, um ihn dem Heftlein als Facsimile der Handschrift des Verewigten beizufügen, und so dies Privat-Danksagungsschreiben, als Pasquill gegen mich zu colportiren; — und, aus diesem Schriftchen entnommen, habe ich das Vergnügen, den Brief hierbei in weiterer Vervielfältigung unter die Leute bringen zu helfen.

---

Friede der Asche des, zu so unwürdigen Absichten gemissbrauchten, ehrwürdigen Künstlers, dessen herrlicher Tondichtungen Genuss uns übrigens der, hier so muthwilligerweise blosgestellte Zug menschlicher Schwäche, ja doch nicht vergällen wird; — wie wir uns ja überhaupt im Leben nun schon einmal daran gewöhnen lernen müssen, den Menschen vom Künstler und vom Kunstwerke zu sondern. — — — Et lux perpetua luceat ei!

---

*) Für Eines, für den vollkommen gegründeten Tadel der, wirklich unrichtigen Hebung der zweiten Sylbe des Wortes „tollis“ in meinem Requiem, bin ich dem Herrn Briefschreiber, wahrhaft und ganz im Ernste, Dank schuldig, so wie ich es für jede gegründete Erinnerung bin, beträfe sie auch nur eine einzige kleine Sylbe: — (wogegen ich aber freilich auch eine solche Behandlung der ersten Sylbe des Wortes „Erde“ wie in dem zugleich beifolgenden Briefe des Herrn Van-Beethoven an die Herren Verleger seines „Opferliedes,“ mir wenigstens nicht verzeihen würde.) —

Was die andere Stelle „Agnus Dei“ angeht, so vermag ich nicht zu errathen, was Herr Van-Beethoven dawider hat, es wäre denn das dabei geschriebene Fortissimo, welches aber — — nur von Herrn Van-Beethoven hinein gefälscht, ich sage: gefälscht ist, und mit Wehmuth wiederhole ich es, von einem Von einem Beethoven: Gefälscht; — indem in der gestochenen Partitur — (Offenbach bei André) Seite 33 und 34, nicht *ff*, sondern im Gegentheil sogar ausdrücklich „dolce“ und „pianissimo“ steht. — Quo non mortalia pectora! — Ein Beethoven verfälscht die Arbeit eines Anderen, um sie tadeln zu können — — —

So viel im Ernst. — Wahrhaft spasshaft ist es dagegen, dass auch Herr Van-Beethoven mir den Krieg darüber macht, dass ich eine Stelle Mozartschen Requiem, die chromatischen Gurgeleien des Christe eleison! (Was gegen die Viertelnoten zu sagen seyn soll, lässt sich ohnedies nicht begreifen —) Mozarten zuschreiben wolle, — eine Stelle von der ich ja grade die Unechtheit behauptet hatte. —

Wahrhaftig, man muss am Ende glauben, die halbe Welt kann nicht mehr Gedrucktes lesen! — Am Ende werd' ich noch für einen Verfechter der Echtheit des Mozartschen Requiem ausgegeben werden, grade wie man mich ja wirklich schon für einen Verächter Mozarts ausgegeben hat!! — und grade dieses letztere hat ohne Zweifel Herr Stadler seinem Freunde Beethoven, — der gewiss besser Musiknoten als Druckschriften selber las, — rapportirt; und wenn eine solche Lüge es war, welche den grossen Künstler dazu begeisterte, sich bis zur Erschaffung des vorliegenden Schmähschreibens und der darin begangenen Verfälschung zu erniedrigen, dann würde Er, wenigstens von dieser Einen Seite betrachtet, noch einige Ehre, der Rapporteur aber allein das Gegentheil davon haben. Anm. Gfr. Webers.

**) Es ist derselbe wackere Genosse, welcher ihm auch in der vorstehend S. 58 besprochenen anderen Broschüre so rühmlich in die Hand gearbeitet hat. Anm. Gfr. Webers.

Dem braven Herrn Abbé Stadler aber, — der, wie man sieht, jede Flugschrift und jedes Broschürchen benutzt, um es als Vehikel persönlicher Schmähungen gegen mich zu misbrauchen und seiner unauslöschlichen Rachsucht über die sich selbst angethane Blamage zu fröhnen, und der schon bei der Requiemsstreitigkeit nur zu sehr gezeigt hat, dass es ihm auf die Wahl der Mittel nicht eben allzusehr ankommt, weshalb denn vielleicht manche Verehrer Van Beethovens wohl gar an der Eechtheit des Briefes Zweifel hegen möchten, — ich sage: diesem braven Herrn Stadler zum Schutze gegen jeden Verdacht solcher Art, will ich hierneben zugleich einen weiteren Brief Beethovens in die Hand geben, den er als Beweismittel dafür vorzeigen mag, dass der grosse Kunstgenius doch, als Mensch, auch seine Leute zu gebrauchen wusste und, neben den, in manchen öffentlich bekannt gemachten Briefen von ihm, ausgesprochenen ätherisch-jenialen Kindlichkeiten und Göttlichkeiten, doch auch — wie man zu sagen pflegt, — nicht so da war, wie man wohl meinte. (Um noch lebenden äusserst achtungswürdigen Personen nicht wehe zu thun, lasse ich die Namen nicht mit abdrucken.)

Ueber den Inhalt des Pasquills — wie natürlich, — kein Wort! — als nur die einzige Bemerkung, dass, wenn der Herr Briefschreiber mir eine Herabwürdigung dadurch anzuthun meint, dass er mich mit so ehrwürdigen Männern wie die genannten Sterkel, Kalkbrenner, André d. ält. etc. in eine Klasse versetzen will, — Er mich damit nur, weit über Verdienst, viel zu hoch stellt, und dass es mir nie eingefallen war, dass man mich in die Reihe der Komponisten von Rang und Bedeutung, und in die Reihe so ehrwürdiger Männer, wie die Genannten, stellen könne, — wenn ich es auch gleich dem Herrn v. B. selbst nicht einmal glaube, dass er meine geringen Kunstversuche wirklich so ganz erstaunlich garstig findet, wie er in diesem Consolations-Billet an Herrn Abbé Stadler thut.

Mainz im Februar 1828.

Gfr. Weber.

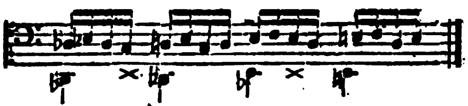
Die beiden Beethovenschen Briefe lauten folgendermassen:

den 6 Febr. 1826.

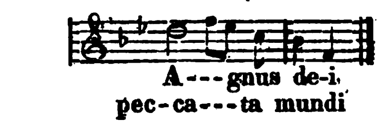
Mein Verehrter
Hochwürdiger Herr!

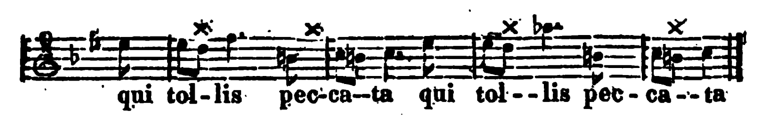
Sie haben wirklich sehr wohl gethan, den Manen Mozarts Gerechtigkeit durch Ihre wahrhaft musterhafte und die Sache durchdringende Schrift zu verschaffen und sowohl †††† *) oder Profane wie Alles, was nur musikal. ist, oder mit dazu gerechnet werden kann, muss Ihnen Dank dafür wissen —

Es gehört entweder nichts oder sehr viel dazu, d. g. aufs Tapet zu bringen, wie H. W. Bedenkt man noch, dass, soviel ich weiss, ein solcher ein Tonsetzbuch geschrieben und doch solche Sätze



Mozart zuschreiben will, nimmt man nun das eigne Machwerk W. noch dazu, wie




man erinnert sich bei der erstaunlichen Kenntniss der Harmonie u. Melodie des H. W. an die

*) Alle so bezeichneten Worte sind im Facsimile der Handschrift unleserlich. Marx.

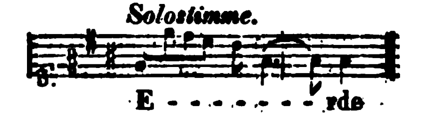


verstorbenen alten Reichskomponisten Sterkel †††† Kalkbrenner (Vater) André (nicht der gar andre) etc.
requiescunt in pace — ich insbesondre danke Ihnen noch mein verehrter Freund für die Freude, die Sie mir durch Mittheilung Ihrer Schrift verursacht haben; allzeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch —
Ehrwürdiger Herr Ihren Segen nächstens —
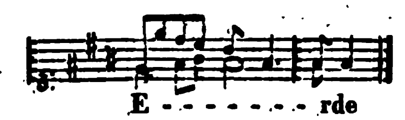
Euer Hochwürden
— Mit wahrer Hochachtung
verehrender
Beethoven.

Wien
7 Mai 825.

Ew Wohlgeboren
Im Begriff aufs Land zu gehen u. eben in der Rekonvaleszenz von einer Gedärm-Entzündung schreibe ich Ihnen nur einige Worte —
Bei der Stelle des Opferliedes zweite Strophe wo es heisst




wünschte ich, dass man diese Stelle so, wie ich sie hier schreibe, eintragen möchte, nämlich




---

—— †††
††† —— — †lebens
schreib — —— zu bitten —— das ist so die Art mit diesen Menschen umzugehen Stirne ohne Herz, † † † eigentl. derjenige
welcher mir von ihnen abgerathen || ( Silentium
Es geht nicht anders der eigentliche
allhier ist ein Haupt † † †
gar schurkischer Kerl, der ist mehr
ein schwacher Mensch u. wohl gefällig,
u. ich brauche ihn zu manchem, mögen sie mir reden was sie wollen,

---

Soweit Webers Mittheilung. Beethovens Handschrift ist, wie die häufigen Kreuze zeigen (es könnten auch im letzten Briefe ein Paar Worte z. B. schurkisch, was wie schnackisch aussieht, von mir unrichtig gelesen sein) sehr undeutlich; was aber den letzten Abschnitt fast ganz unverständlich macht, sind unverkennbar die Auslassungen zu Anfang, in der Mitte und wie man vermuthen kann am Ende, die mehr, als blosse Namen betroffen zu haben scheinen. Der erste Brief

zeigt, dass auch Beethoven in der Weberschen Untersuchung eine Antastung des mozartschen Requiems und in der Gegenschrift Stadlers eine Vertheidigung desselben zu erblicken geglaubt und sich nicht auf die Erörterung selbst eingelassen, sondern den Beruf und die Berechtigung Webers dazu aus einer Konjektur und Kompositionssätzen desselben in Zweifel gezogen hat. Wie angemessen hätte Weber, wenn es nöthig und ihm nur um die Sache zu thun gewesen wäre, diese Opposition beantworten können! Er empfand aber in ihr blos Verletzung seiner Person, und zu welcher Masse von Irrthum und Unrecht hat ihn dies geführt! Jede edlere Kraft, jeder Zweig seiner Kenntnisse erscheint durch das krankhafte Gefühl verletzter Persönlichkeit zerbrochen.

## 1.

Wie hätte der besonnene Jurist Beethovens Brief ein Pasquill nennen können? Nicht ein Kriterium des Pasquills ist daran sichtbar: nicht die Absicht zu beleidigen, nicht die Absicht öffentlicher Verbreitung *) der Schrift und nicht zum Unglimpf Webers; der Brief ist eine Privatmittheilung, sogar eine vertraute an einen Freund und Kunstgenossen; seine Bestimmung ist eine durchaus unpersönliche Bekämpfung der Weberschen Schrift über das Requiem. Nicht einmal stillschweigende Einwilligung oder Genehmhaltung der Publikation ist erfolgt, sondern diese erst nach Beethovens Tode geschehen. Nicht einmal die Ausflucht bleibt Webern, dass die Anschuldigung des Pasquills nur für einen verfehlten Ausdruck zu nehmen und dass der Titel:

„Pasquill auf Gfr. Weber von den Herren L. van Beethoven und Abbé Stadler",

aus der Textstelle S. 61 am Ende:

„wenn auch nicht von Hrn. Van Beethoven zum Pasquill gegen mich bestimmt" u. s. w.

milder zu deuten sei. Eine dergleichen Undeutlichkeit in Solcher Anklage wäre schon unverantwortlich; allein das Rubrum auf den Seiten 62 und 63, 64 und 65:

„Pasquill auf Gfr. Weber; mitgetheilt von Ab. Stadler"

widerstritte der ganzen Ausflucht, da es Stadler nur als Mittheiler (Gehülfen) folglich Beethoven als Urheber des angeblichen Pasquills bezeichnet. Der juridische Fehlgriff wäre endlich nicht geringer, wenn Weber auch nur den Abbé Stadler als Pasquillanten bezeichnet haben wollte, da Beethovens Brief, wie gesagt, schon seinem Inhalte nach nicht injuriös, folglich nicht pasquillantisch ist.

## 2.

Noch betrübender als dieser Fehlgriff ist die Verblendung, in der Weber (in seiner Anmerkung) eine Fälschung seines Agnus-dei-Satzes zu erblicken wähnt und Beethoven beschuldigt: er habe die Arbeit eines Andern verfälscht, um sie tadeln zu können! — Dieser widerwärtige, unverzeihliche Missgriff beruht darauf, dass Weber in der von Beethoven exzerpirten Stelle „Agnus dei" (Siehe oben Seite 125) das A für ein ff gelesen. Mochte auch die undeutliche Handschrift Webers ersten Hinblick getäuscht haben: die nächste einigermassen aufmerksame und unbefangene Anschauung des ganzen Satzes

A — — gnus Dei

könnte ihm keinen Zweifel darüber lassen, dass jenes A die erste, durch den Verbindungsstrich (wie immer bei untergelegtem Text) mit der zweiten verbundene Silbe des Wortes „Agnus" war, das

---

*) Das grössere Publikum sei auf die Hand-Encyclopädie (4te Auflage) oder das Lehrbuch des peinl. Rechts von Feuerbach (5te Auflage) §. 301. 276 verwiesen; für Juristen bedarf es keines Nachweises.



sonst „gnus" heissen und keinen Sinn haben würde. Wie genau Beethoven den exzerpirten Text untergelegt, zeigt die zweite Zeile unter denselben Noten

pec - ca - ta mundi

in der er die erste Silbe (pec), um das Wort nicht unvollständig zu lassen, sogar überschüssig (vor den Anfang der Melodie) aufgenommen.

Doch, Weber will nicht zu errathen vermögen, „was Beethoven dawider habe (wider den Agnus-Satz) es wäre denn das dabei geschriebene Fortissimo." Fortissimo oder Pianissimo: die Stelle ist schlecht, ärmlich, kleinlich, weichlich, breiig, weder der Kirche, noch dem Sinn einer Seelen-Messe, noch dem besondern Inhalte dieses Satzes angemessen. Das hatte Beethoven dawider, und Er bedurfte nicht einer Silbenstecherei (wie Weber in Bezug auf das zweite Exzerpt uns mit vorgespiegeltem Dank glauben machen will) um Grund zur Unzufriedenheit zu haben; mit vorgespiegeltem Dank sage ich, da er sich nicht enthalten kann, dem Dank Silbenstecherei gegen ein Beethovensches Lied (mit einer Behandlung, die er sich, sagt er, nicht verzeihen würde!) anzuhängen, die freilich nur beweiset, dass er diese kleine Komposition Beethovens nicht einmal verstanden hat.

Und solche Anschuldigungen gegen einen Todten! gegen einen Künstler! dessen frühere Kunstschöpfungen wenigstens er ein Heiligthum nennt! — Weber ist noch weiter gegangen.

3.

Er hat Beethovens Aeusserung verdreht, oder will seine frühere verdrehen, die von Beethoven (wie früher von mir *) in ihrer Unhaltbarkeit dargestellt wird. Folgendes schreibt Weber in dem gedachten Aufsatz in Bezug auf Mozarts Fuge:

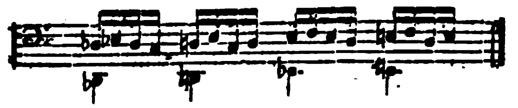
> So würde es mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chor-Singstimmen Gurgeleien der Art wie folgende aufbürden mögen.
> Zetter und Mordjo würden Sänger und Beurtheiler schreien, wenn unter einem anderen als Mozarts ehrfurchtgebietendem Namen, etwa unter eines Rossini oder ähnlichem Namen, solche wilde gorgheggj, und noch gar in einem Kyrie! ausgeboten werden wollten. —

und konjekturirt in der Anmerkung folgendermassen:

> Vielleicht erklärt sich der Uebelstand daraus, dass diese in Mozarts Brouillon vorgefundenen Passagen für Instrumental-Zwischenspiele bestimmt waren — oder die Singstimmen vielleicht, während die Instrumente in den krausverbrämten chromatischen Schlangengängen wühlten, ihrerseits blos in Viertelnoten hatten einherschreiten wollen, etwa folgendermassen:




Ist denn das nicht buchstäblich, wie es Beethoven darstellt? Dieser hat die Webersche Anführung pünktlich beibehalten —



und nur mit allem Fug zu besserer Veranschaulichung die Kontrabässe so geschrieben, wie sie ertönen müssten, nämlich sechszehnfüssig — eine Oktave tiefer, als die Violoncelle.

Hat Weber also nicht für denkbar gehalten, dass Mozart die Fuge so wie Beethoven rügt, geschrieben haben könne? hat er dies nicht sogar für glaublicher und besser angesehen, als die Fas-

*) Der Ztg. Jahrg. 2. No. 47. S. 381.



sung dieses Satzes in der Partitur? — Es ist ein leicht zu durchschauender Winkelzug, wenn Weber mit der Aeusserung

„was gegen die Viertelnoten zu sagen sein soll, lässt sich ohnedies nicht begreifen — "

die Aufmerksamkeit von dem wohlgetroffenen Punkt ablenken möchte. Beethovens Bedenken geht nicht gegen die Viertelnoten für sich allein (wiewohl man diese auch an und für sich allein durchaus verwerflich finden muss) sondern gegen ihre Zusammenstellung mit der Sechszehntheil-Figur, die nach Webers Konjektur hätte dazu ertönen sollen.

Unerschöpflich sind überhaupt die Gründe, aus denen die Nichtigkeit dieser Konjektur sich darthun liesse, wenn die ernste Bestimmung dieses Aufsatzes solche Abschweifung zuliesse *). Es ist anzuerkennen, dass ein Fehlgriff in dieser Konjektur oder Mängel in eigenen Kompositionen noch keinen direkten Beweis gegen den anderweiten Inhalt der Weberschen Deduktion abgäben. Aber man wird es Beethoven nicht zum Vorwurf machen, dass ihm (der weder Zeit noch Lust haben konnte, der Untersuchung genauer nachzugehen) neben der auffälligen Darstellungsweise Webers jene Schwächen — befremdlich erschienen und er dies einem Freunde in vertraulicher Mittheilung äusserte.

### 4.

Unsäglich unedel und irrig versucht Weber, über so viele falsche Beschuldigungen hinaus Beethovens Tadel durch eine Verunglimpfung seines Karakters unwirksam zu machen: er habe ihn (sagt er mit schlechter Ironie, oder noch schlechter vorgespiegelter Nachsicht) verdient durch seine Opposition gegen die seltsamen und bedauerlichen Verirrungen Beethovens in der letzten Zeit. Wie weit entfernt ist Weber von der Ahnung eines wahren Künstlergeistes! Beethoven — wäre er je die Unfähigkeit Webers, ihn zu verstehen, inne geworden — hätte nur wünschen können, dass seiner Gottesgabe doch auch er froh werden möchte.

### 5.

Schämen sollen sich Weber und Schott (wenn dieser eingewilligt) den Privatbrief eines Verstorbenen publizirt zu haben, um seinen Karakter zu verunglimpfen, und das aus Rache für einen vertraulich ausgesprochenen Tadel! Schämen soll sich der Jurist Weber, einen Brief in solchem Zustande, wie die letzte Hälfte des zweiten, verstümmelt und unvollständig dem unaufmerkenden Theil des Publikums als ein Beweisdokument vorzuhalten! Mit solchem Verfahren hielt' es nicht schwer, aus dem unschuldigsten Briefe Hochverrath zu deduciren. — Dass Beethovens zweiter Brief nicht zum Gegenstande des Streites gehört und, wie er vorliegt, keinen Karakterflecken Beethovens, sondern nur ein zu grosses, so übel vergoltenes Zutrauen zu dem Empfänger offenbart, bedarf nicht erst eines Beweises.

* * *

*) Schon im dritten Jahrgange der Ztg. No. 34. S. 270 und 237 würde ich die abschliessende Prüfung des über die theilweise Unächtheit des mozartschen Requiems 'historisch und kritisch' unternommenen Beweises nicht blos vorbehalten, sondern gegeben haben, wenn die fast ausschliesslich auf einen weitläufigen Zeugenbeweis hingeleitete und gegründete Erörterung nicht ohnehin schon so ausgedehnt und zugleich durch die unziemliche Animosität der Gegner Webers für das Publikum getrübt und ermüdend worden wäre. Auch jetzt wüsste ich neben so vielen wichtigern Abhandlungen, mit deren Zusendung man mich erfreut hat, in diesen Blättern keinen Raum zu finden. Was ich zur Beförderung der künstlerischen Ansicht vom Requiem und zu vorläufiger Entgegnung auf Webers ästhetische Bedenken zu sagen fand, ist im zweiten Jahrgang d. Ztg. No. 46, 47, 48 zu lesen.

Genug über diese Masse unverantwortlichen Unrechts. Hätte Weber doch nur offen gestanden, er schreibe zur Abwehr des nachtheiligen Vorurtheils, das durch Beethovens Aeusserungen gegen seine Komposition, oder auch gegen seine Theorie bei einem Theil des Publikums erweckt werden könnte! Des grossen Verdienstes derselben als kritisch-berichtigender und erfüllender Revision und Beschliessung der frühern Theorie *) unbeschadet ist sie noch weit entfernt von Beethovens Kunstidee. Man darf also weder diesem einen Vorwurf aus seinem Bedenken machen, noch das Weber-sche Verdienst geringer anschlagen, als bisher mit Recht geschehen. Dies ist so gewiss, dass Weber keiner Selbstvertheidigung bedurft hätte, geschweige einer solchen. Warum vervielfältigt er seine Schuld noch durch den eitlen Vorwand:

seine Mittheilung sei ein Beitrag zu jeder Sammlung interessanter und namentlich solcher Monumente, welche einen Künstler nebenbei auch als — Menschen karakterisiren —

nämlich als schwachen?; Trauriges Handwerk der Klatscherei von den Schwächen grosser Menschen! Wie hat Weber sich diese Kleinheit erlauben können? und jetzt, wo das Volk ohnehin vergessen hat, was ein Künstler und die ihm gebührende Ehrfurcht sagen will! Und gegen Beethoven, den letzten unserer grossen Vorgänger, an den es jetzt mit aller Liebe, Ehrfurcht und Treue sich heranzubilden gilt! Wie hat er sich überwinden können, seine vergessenen Irrthümer über Beethovens Kompositionen mit jedem sich darbietenden Namen: Karl Maria Weber, Rellstab, sogar dem eines Mannes (Ernst Woldemar in Berlin) aufzusteifen **), der alt geworden ist, ohne irgend etwas in der Kunst und ihrer Wissenschaft geleistet oder gezeigt zu haben, als die traurige und verbitternde Erinnerung an eine empfänglichere Jugendzeit, deren Verschwinden er irrig für Absterben und Rückschritt der Kunst hält. Soll Tobiä Hündlein ***) gegen den Engel zeugen, der ihn führte?

Berlin, am 11. April 1828.

A. B. Marx.

*) D. Ztg. Jahrg. 4. No. 50. S. 404.

**) Vergl. dasselbe Heft der Cäcilia S. 36 u. f.

***) Tobias 6, 1.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 23. April. ——— Nro. 17. ——— 1828.

# Höchst wichtige und glückliche Nachricht.

Als in No. 51 und 52 des vorigen Jahrganges die erste Nachricht von der durch Nägeli verheissenen Herausgabe der

grossen fünfstimmigen Messe aus H-moll
von Johann Sebastian Bach

mit einer Hindeutung auf das einzige Werk, das daneben genannt zu werden würdig sei, ertheilt wurde: durfte man kaum die Hoffnung wagen, auch dieses so bald der musikalischen Welt als deren köstlichsten Schatz übergeben zu sehen. Doch —

> Ich gedachte in der Nacht,
> Dass ich den Mond sähe im Schlaf;
> Als ich aber erwachte,
> Ging unvermuthet die Sonne auf! —

Reicher und schneller sprosst die langerwartete und verheissene Saat hervor, als man zu hoffen sich getraute.

So eben ertheilt mir die Schlesingersche Verlagshandlung die bestimmte Versicherung, dass sie noch im Laufe dieses Sommers das grösste Werk unsers grössten Meisters, das grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker, von

Johann Sebastian Bach
die grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Mathäus

herausgiebt und der Stich schon begonnen hat.

Wie herrliche Zeit bricht an! Die kühnste Vorhersagung derselben mitten unter einem von allen Seiten einbrechenden, wüst anschwellenden Verderben in allen Zweigen der Kunst — diese wichtigste, stets von neuem ans Herz gelegte Versicherung, die in diesen Blättern unter dem Verzagen so mancher Besseres Wünschender, unter dem Erschlaffen so mancher Besseres Vermögender, unter den Erfolgen verderbter Verderber stets in festester Ueberzeugung ausgesprochen wurde, die die eigentlich unerlässliche Rechtfertigung der Stiftung dieser Zeitung ist — sie geht schneller und herrlicher, als man hoffen konnte, in Erfüllung.

Ich sage mit Bedacht, die unerlässliche Rechtfertigung der Stiftung dieser Blätter. Denn ihre Bestimmung hat nie sein sollen Neuigkeitsträgerei, die anderweit längst und in reicherm Maasse

besorgt wird. Sie hat nie bestehen sollen ein Tummelplatz jener todten Kritik, die alle Kunstwerke gewissen stagnirenden Regeln einer sogenannten, nie gerechtfertigten Grammatik der Tonkunst unterwerfen und alles Kunstleben nach gewissen Schematen, gleichwie nach todten zwängenden Spalieren modeln und erkennbar machen will. Sondern sie hat Theilnehmende und Leser rüsten sollen für eine neue und höhere Periode der Tonkunst durch geistigere, künstlerische Erkenntniss des Vorhandenen und Entstehenden, durch seine Messung an der allgemein in unserm Volk und unserer Zeit lebenden Idee, durch Anregung dessen, was für die schönere und höhere Zukunft wohlgethan, nöthig, unentbehrlich ist. Sie wäre also nichtig ohne das Eintreffen jener verheissenen Zeit; ihre Bedenken gegen so manche eben beliebte, ja längst gehegte Erscheinung wären unfruchtbare und unstatthafte Querelen, ohne jene letzte und herrliche Erfüllung, deren Ueberzeugung so fest, wie die vom eignen Dasein, in meiner Brust ruht, und immer siegreicher in das Leben treten wird.

Es beginnt diese Zeit der Erfüllung mit dem Bruch der Schranken, die kleinlicher Egoismus, kindischer Geiz und Hochmuth auf todten Besitz so lange Jahre um die edelsten und herrlichsten Schätze der Kunst gezogen hatte. Nicht mehr soll Deutschland seines köstlichsten Reichthums beraubt, ja unkundig sein. Die ihn so lange Jahre besessen, verhehlt, vorenthalten — sie haben ihn nicht einmal zu nutzen gewusst: ihre Namen sind schon jetzt gerechter Vergessenheit übergeben. Doch auch sie haben ohne ihren Willen der guten Sache dienen müssen. Der belebende Trieb, unser Kunstgebiet mit dem ganzen Reichthum der individuellsten Darstellungen zu erfüllen, alle Erscheinungen in ihrer innigsten Eigenthümlichkeit fest zu halten, die Gestaltungen der Tonwelt und ihre mechanisch-technische Möglichkeit nach allen Seiten hin zu erweitern, würde gestört worden sein durch die Wiederaufstellung der grossen Kunstwerke früherer Zeit, oder würde den Geist der Zeitgenossen von ihnen abgewendet haben. Er sollte sich erst frei ergehen bis in das Gebiet der Künstlichkeit, ja der Verkünstelung; durfte, um zu gewähren, untertauchen in der niedern Sinnlichkeit der Italiener; mochte das Volk einschläfern mit dem seelenleeren Spiel der Franzosen — damit, wie aus kräftigendem Schlummer, der frischere Geist sich an den Thaten grosser Vorfahren heilige, zu neuem Tag und eigner That erstehe. So wird es. —

Die Verlagshandlung aber würdigt sich durch diese Unternehmung ihres Glückes in so mancher andern, und stiftet sich an dem grössten Werke deutscher Tonkunst ein Denkmal, das ihren Namen noch künftigen Jahrhunderten überliefern wird. — Durchdrungen von der Wichtigkeit und Würdigkeit des Unternehmens hat sie versprochen, die Partitur als eine Prachtausgabe erscheinen zu lassen. Diese Pflicht gegen das grösste Werk, wie sie ihr den Dank aller Kunstfreunde sichert, wird auch die bleibendste Zier ihrer Firma sein, die von nun an in der Kunstgeschichte als ein höchst ehrenwerther Name der Nachwelt genannt werden muss.

A. B. Marx.

## 2. Freie Aufsätze.

### Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik.

(Von Dr. Karl Seidel.)

Alle Kunst ist ein Schaffen; es kann nur da von Kunst überhaupt die Rede sein, wo dieselbe sich darthut an einem Werke. Bezieht dieses nun sich in einer mehr praktischen Hinsicht auf das Leben, dient es irgend einem Zwecke niederer Bedürftigkeit: so ist es ein mechanisches Kunstwerk. Erscheint ein solches jedoch mehr als eine freie Schöpfung, zunächst absolut nur für sich da, und in dieser vollständigen Abgeschlossenheit ein höheres Inneres offenbarend: so entsteht das schöne Kunstwerk. Der hier gefoderte geistige Inhalt — die Idee, welche sich darstellt in dem freien Spiel mit den schönen Formen der Sinnlichkeit — ist dabei unerlässliche Bedingung, denn der Mensch ist ein sinnliches Vernunftwesen und kann, in sofern er dieser seiner Natur gemäss ausgebildet erscheint, schlechthin an keiner reinen Körperlichkeit für sich ein höheres und dauernderes Wohlgefallen finden. Das Kind nur, und der etwa auf ähnlicher Kulturstufe sich befindende Naturmensch vermögen noch stundenlang dem mechanischen Spiel eines automatischen Kunstreiters oder Seiltänzers mit freudig glänzendem Auge zuzusehen; ein Taschenspieler-Kunststück ist ihnen etwas Ausserordentliches und ein Gaukler, der etwa eine Linse durch ein Nadelöhr wirft, gewährt ihnen allezeit die höchste Freude. Wer selbst noch von keinen Ideen belebt ist, der bezeigt auch natürlich kein sonderliches Verlangen darnach; statt geistig schöner Kunst genügen hier vollkommen reinkörperliche Künstlichkeit und spielende Künstelei; die Rohheit kann sich im Allgemeinen nur „verwundern", zum „Bewundern" vermag sie sich noch nicht zu erheben. Da nun aber die Zahl derer, die ein besonderes Wohlgefallen an der Verwunderung finden, bis jetzt noch stets beträchtlich grösser gewesen ist, als die Summe der sinnigen Bewunderer, so ist es natürlich, dass auch die eigentlich schönen Künste häufig genug solchem herrschenderen Geschmacke gefröhnt haben. Die Architektur schuf wahrhaft verwunderungswürdige Werke, wie zum Beispiel die schiefen Thürme von Pisa und Bologna; man baut indessen fortan keine mehr, die Zeit ist in dieser grossartigen Kunst über das eitle Spiel mit leerer Künstlichkeit für immer hinaus. Die Bildhauerkunst leistete einst Ausserordentliches in der Künstelei. Corradini unter Andern stellte in einer grossen weiblichen Figur die Scham dar, durch deren anliegenden Schleier die Gesichtszüge noch klar zu erkennen sind; er machte einen todten Christus, ganz und gar in durchscheinende Leinentücher eingehüllt, und verfertigte als non plus ultra aller Künstlichkeit eine von einem Netze ganz und gar umstrickte, aus einem einzigen Marmorblocke gehauene lebensgrosse Menschengestalt *). Die Bildnerei scheint indessen wohl für immer über solche Spielereien hinaus zu sein. Die Malerei ist gleichfalls mehrfach an solcher Klippe aller schönen Kunst gescheitert. Frühe schon fing man an, in Bildchen von dem geringen Umfange der üblichen Scheidemünze den Herrn Christus sammt allen Jüngern darzustellen, und ein Holländischer Prediger hatte es durch dreissigjährige fleissige Uebung gar dahin gebracht, auf einem kleinen Stüber eine ganze Kompagnie Soldaten mit einer Nadel zu zeichnen und einzugraben. Guercino und Guido, dio grossen Meister, fingen ferner schon an, hinsichtlich des geringsten Zeitaufwandes um die Wette zu malen, und Lucas Giordano, gewöhnlich Luca fa presto genannt, trieb die Entwürdigung der Kunst in dieser Hinsicht so weit, dass er bedeutende Kompositionen binnen wenigen Stunden ausführte; ja um Alles recht in „Verwunderung" zu setzen, malte er auf solche Weise einst in Gegenwart Königs Karls II. von Spanien ein grosses Oelbild, ohne

---

*) Alle diese Figuren befinden sich im Palaste Sangro zu Neapel. Auch an den beiden mit einem türkischen Turban drollig genug verzierten Sphinxen am Eingange des Gartens von Sanssouci bei Potsdam, ist ein so künstlich ausgehöhltes Fischernetz befindlich.

Pinsel, mit den blossen Fingern *). Jetzt haben alle Kunststückchen der Art, namentlich für den Deutschen, ihren Werth gänzlich verloren, so gut als in der Poesie die seltsamen Reimkünsteleien der Kettenreime, Schellenklänge und Echoreime **), oder gar der frühern Gedichte und Reden mit Weglassung irgend eines Buchstabens ***) u. s. w.; und so haben denn nach und nach alle Künste dem eitlen Spiel mit leeren Künstlichkeiten mehr und mehr stets entsagt. Nur zwei derselben liegen darin noch befangen und scheinen sich nur langsam aus solcher Niedrigkeit emporarbeiten zu können; nämlich die höhere oder scenische Tanzkunst, und die Musik. Von den Ballets heutiger Art wenden die Augen der Kunstkenner sich öfter mit wahrem Unwillen ab; die verdammende Stimme darüber wird immer allgemeiner; es erscheinen hier und da schon mannigfache Vorschläge zur Veredlung der an sich so reizvollen und wahrhaft schönen Orchestik. Sämmtliche Theater-Direktionen verharren jedoch, wie meistens überall, so auch in dieser Sache, am bequemsten bei dem alten Schlendrian, und wagen auch nicht einmal einen Versuch zur Veredlung der reinen Mimik.

Was nun die hier näher zu besprechende Tonkunst in Absicht auf leere Künstelei und Spielerei anbetrifft, so giebt es darin eine zwiefache Künstlichkeit, und zwar eine gelehrte und eine technische. Diese letzte umfasst den heut zu Tage herrschenden schalen Virtuosenkram, in welchem auch die gerühmtesten der jetzigen ausübenden Musiker mehr oder minder noch befangen sind, und der auch die edle Kunst des Gesanges oft so ganz und gar verunstaltet hat. Seelenlose Kehlfertigkeit und gedankenlose Spielfingerei haben in der heutigen Musik den hohen Namen der Kunst usurpirt; ihr Stündlein beginnt aber bereits zu schlagen, und sie müssen binnen Kurzem eben so verschwinden, wie die frühere gelehrte Künstlichkeit. Diese trieb mit den artistischen Formen der Musik ein an sich völlig inhaltloses Spiel; man verwunderte sich höchlichst über die Kanons, die man, als musikalische Palindromen, vorwärts und rückwärts singen konnte; über die Doppelfugen, die man natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen führte, und über ähnlichen kontrapunktistischen Kram, der sich, ohne alle weitere Bedeutung, nur für sich selbst geltend machen will als schöne Kunst. Eine solche aber bedurfte, wie wir gesehen haben, allezeit eines geistigen Inhalts; dieser nur erhebt hier die Kunst des Satzes und der geschickten Stimmführung, so wie der allerdings höchst nothwendigen mechanischen Fertigkeiten der Ausführung, in eine höhere Sphäre, und ertheilt diesen formellen Seiten der Kunst erst ihren gebührenden Werth.

Welchen Inhalt nun aber die Musik nur haben könne, das geht aus der Betrachtung ihres darstellenden Mittels klar genug hervor. Der Ton ist das natürlichste Mittel zum Ausdruck der Empfindung und des Seelenlebens überhaupt, und folglich kann auch nur die innere Welt der Gefühle, nach ihrem gesammten Umfange der Affekte, Leidenschaften u. s. w., nicht aber die oft beliebte äussere Tonmalerei, der Musik wahrhaft ästhetischen Inhalt, Karakter und Bedeutsamkeit verleihen. Ich sage andern Ortes bereits darüber: „Töne sind unwillkührliche Zeichen des psychischen Ausdrucks, und diese nun „werden hier angewendet zur Offenbarung der „innersten unnennbarsten Regungen. Unmittelbares Naturgesetz nennt ein Weiser die Sprache der Empfindung, die in den Modifikationen

*) In Italien, welches Land mit Canova neuerdings seinen letzten grossen plastischen Künstler verloren hat, ergötzt dieses Spiel wohl noch; Ciappa in Neapel, ein Maler-Improvisator, malt jetzt daselbst in Oel Landschaften von 8 Zoll Länge und 6 Zoll Breite nach aufgegebenem Thema binnen zwei Stunden.

**) Die Araber, die lange vor Abfassung des Korans in Versen, und sogar auch in Prosa reimten, haben diese Künsteleien zuerst in die Dichtkunst gebracht; von ihnen lernten sie die Spanier, und nachher die Italiener, Franzosen u. s. w.

***) Weise in seinem politischen Redner, wie auch Uhse in seinen oratorischen Kunstgriffen, liefern mit Weglassung eines Buchstabens weitläufige Reden, und Burmann hat noch vor nicht gar langer Zeit einen Band Gedichte ohne „R“ geschrieben.

„des Tones liegt*): aus dem Herzen kommt der „Ton des wahren Gefühls, und pflanzt, wie ein „elektrischer Funke, durch eine unsichtbare Kette „die gleiche Empfindung in die fremde Brust. „Diese göttliche Bestimmung des Tones nun fasst „die wahre Musik auf als ihr höchstes Grund„gesetz, und belebt überall mit geistigem Hau„che die äussere formale Schöne der gesammten „Klangwelt. Ob die Stimme des innersten Le„bens zugleich mit entfernt umschreibendem Wort „hervortritt im Gesang; ob nur wahrhaft besee„lender Athem dahinströmt durch das melodische „Rohr; oder ob von zarter Empfindung berührt „die harmonische Saite erbebt: das eigentlich ist „gleich; denn überall soll ja der innigste Natur„ausdruck nur idealisirt erscheinen zu karakteri„stisch schöner Tonkunst, das heisst, zur poeti„schen Sprache des Gefühls. Gleich der lyri„schen Poesie offenbart die Musik die geheim„sten Anliegen der Menschenherzen, und der Poet „vermag mit dem Wort konventioneller Will„kühr dieselben so innig nicht zu sagen, als der „Tondichter durch das natürliche Mittel seines „Ausdrucks; wo die Rede nicht mehr hinzurei„chen vermag, da beginnt die Sphäre der rei„nen Tonkunst, und ohne Worte auch versteht „sie das Herz, denn wenn es bewegt ist, so hat „es begriffen."

Gegen solche Ansichten von einem aller Musik als schönen Kunst nothwendigen, und zugleich ihr auch natürlich angestammten tieferen Inhalt nun haben sich jedoch zu verschiedenen Zeiten die Stimmen einzelner Kunstrichter erhoben*); und auch neuerdings verlautet noch wiederum ähnliches von einem sonst achtbaren Theoretiker, welcher im Allgemeinen über die Tonkunst sagt: „ein durchaus spielendes Wesen „ist sie, weiter nichts. Sie hat auch keinen In„halt, wie man sonst meinte, und was man ihr „auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, „geregelte Zusammenverbindungen von Tönen „und Tonreihen zu einem Ganzen" **). Ich selbst nun zunächst mag diesen und ähnlichen Ansichten nichts entgegen stellen, mag nicht weitläufig darthun, dass eine Kunst, die bloss ein geschicktes und künstliches Formspiel ohne tiefern Gehalt entfaltete, ein blosser Zeitvertreib für erwachsene Kinder, nicht aber eine herz- und sinnstärkende Erholung für denkende und fühlende Vernunftwesen wäre; nur die Aussprüche einiger anderer bewährter Denker und Kenner des Schönen mögen an dieser Stelle gegen solche in unsern Zeiten allerdings mehr als sonst auffallende Behauptungen sprechen. Rochlitz meint: „weg mit der musikalischen Komposition, „die nichts sagt; wenn Musik Ausdruck der „Empfindung ist, so kann ja das, worin keine „Empfindung ist, eben darum keine Musik sein." — Solger schreibt: „fort mit allem Körperli„chen oder Geistigen, das den Anschein der „Schönheit an sich trägt, ohne Ideen auszudrü„cken" ***). — Schiller sagt: „der ganze Ef„fekt der Musik (als schöner und nicht bloss an„genehmer Kunst) besteht darin, die innern Be„wegungen des Gemüths durch analogische äus„sere zu versinnlichen" ****); und Amadeus Wendt kommentirt gleichsam diese Stelle, wenn er sich folgendermassen vernehmen lässt: „Mu„sik soll das Schöne darstellen durch ein Gan-

*) Herder in der Preisschrift über den Ursprung der Sprache. — Dieser tiefe Seelenausdruck des Tones begleitet zunächst bei der gewöhnlichen Verbindung zwischen Ton und Wort die Rede. Sprache als reiner Verstandes-Ausdruck für sich erscheint als eine blosse Zeichnung, die erst durch die Modifikationen des Tones eine die Psyche bestimmter ansprechende Färbung erhält. Treten nun solche Seelenhauche der Sprache lebendiger hervor; erhebt der Ton sich über das abstrakte Wort rein und voll und klar, so entsteht wahrhafter oder karakteristischer Gesang; himmlisch verklärt erscheint hier im hellesten Lichte der Seele das Wort des Geistes. G. S.

*) Vergl. meinen Charinomos T. II. S. 10.

**) H. G. Nägeli in seinen Vorlesungen über Musik S. 22. 32. 52 u. s. w.

***) S. Solger's Ervin, Gespräche über das Schöne in der Kunst S. 14.

****) Kleine pros. Schr. Th. IV. S. 86. — Vergl. auch noch: Momigny cours complet d'Harmonie et de composition d'après une neuve theorie generale. T. I. cap. 1. — G. Weber's Theor. d. Tonsetzkunst. Th. I. S. 12.

„zes von Tönen. Das Schöne aber wird in der „Tonkunst eben dadurch erzeugt, dass das Gefühl durch den ihm verwandten Ton im richtigen Maasse sich ausspricht und durch den Sinn „in das Gemüth des Hörers dringt. Auch die „blosse Instrumental-Musik hat ein solches Maas; „wo das Gefühl nicht spricht, da ist bloss Sinnenkitzel. Das Gefühl aber ist zwar unendlich „und lässt sich darum an und für sich nicht in „bestimmte Begriffe fassen (sonst wäre die Darstellung nicht Kunst, sondern Wissenschaft): „aber in eine bestimmte Form muss dieses Gefühl immer gebracht werden."

(Fortsetzung folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

1. Introduction et Variations pour le Pianoforte seul, ou avec accomp. de l'orchestre par Rummel. Op. 62.
2. Fantasie et Variations sur des motivs favoris du Vaudeville „les Viennois à Berlin" ponr Piano et Flute par C. Koch. Op. 21. Beides bei Schott in Mainz.

Man könnte sagen, dass beide Werke von höherer Intention nichts verspüren lassen; aber sie sind mode!

Man könnte sagen, dass die Erfindung flach und die Verbindung willkührlich, ja widrig gemischt sei; aber sie sind mode!

Man könnte der Introduktion Vorbereitung und der Fantasie Fantasie absprechen; aber die Mode!

Die Themate sind abgenutzt, die Harmonie arm, die Figuren weder geistreich noch neu; aber die Mode!

Und was sollten die alten Jünglinge und die theeblütigen Damen unserer eleganten Cercles anfangen ohne die Mode, die mit Brillen Wüste der Augen, mit Giraffwesten das Herz, mit Redensarten Oede des Geistes, mit Klingelei Leere des Wortes deckt? Möchten sie mir doch glauben, dass diese Variationen elegant edirt, schwer, nicht zu schwer, brillant, frappant, süss, originell, in neuester und bester Manier, genial und himmlisch deliciös — kurz, dass sie modern sind! Möchten sie es glauben und Herrn Schott soviel davon abkaufen, dass ihm davon die Auslagen für würdige Kunstwerke (wie jüngst die Beethovenschen) z. B. von Sebastian Bach, erstattet werden! Wozu wäre denn sonst die moderne Welt, als zum Bezahlen? —

M.

Zwölf Schullieder für 2 Sopran- und eine Bassstimme von Rink. Heft 1. Schott in Mainz.

Angemessene Texte, sanfte, leicht fassliche Melodie und Begleitungsstimmen, hinlängliche Frische empfehlen dieses Heftlein besonders für die untern Klassen der Töchterschulen.

M.

1. Sechs Gedichte von Hessemer (u. W. Müller) für 4 Männerstimmen, oder Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Konradin Kreuzer. Heft 1.
2. Sechs Gedichte u. s. w. Heft 2. Schott in Mainz.

Anmuthige, bald in munterer, bald und öfter in sanfter Weise, eine dazu gestimmte Gesellschaft ansprechende Lieder in Kreuzers längstbekannter Manier.

M.

1. Fantasie ponr la Flûte avec Accomp. de Piano composée par Tulow. Opus 43.
2. Fantasie pour la Flute etc. Op. 44. Schlesinger in Berlin.

Gut! Vortrefflich! Aber wo ist die Fantasie?

G.

Premier Potpourri p. l. Violon avec Accomp. de Quatuor ou de P. F. par I. Mayseder. Op. 27. Berlin bei Schlesinger.

Ein Blumentopf mit lauter modernen Blumen, als da sind: Kuhblumen, Gänseblumen — kurz für die elegante Welt.

G.



## 4. Berichte.

### Das musikalische London von K. Klingemann.

Februar 1828.

#### Chaos.

Im Rauschen der Meereswellen, im stillen Flug einer einsamen Seemöve, in dem ruhigen Mondlicht, das in einer klaren Augustnacht wie ein Streifen Feenland auf der unendlichen Wasserfläche spielt, liegt freilich Musik genug, doch davon ein andermal; — ausser der veredelten Maultrommel oder Mundharmonika, die ein seefahrender Leipziger mit von der Messe gebracht hatte und auf der er dilettirte wenn ihm die Seekrankheit nicht zu sehr zusetzte, gab es aber weiter keine in der Nordsee. Allerdings wurde es mit Seekrankheit und Musik schon etwas besser in den Wassern der glorreichen Themse, — die zahllosen grossen und kleinen Masten sahen aus wie die Pfeifen einer unermesslichen Orgel, auf der Alt-England ganz lustig spielt. — Wind gehört freilich zu beiden — und aus den vollen Dampfböten, die munter an uns vorüberflogen, erschallte das gute alte God save the King als erste leibliche Musik, die ich in England vernahm. Es war ein süsser Klang trotz schlechter Blasinstrumente, bedeutsam, heimisch und doch fremd, — und nun gar Rule Britannia! hier zwischen den Zeichen der Herrschaft!

Der werthe Leser wird es so gut wissen wie ich, dass die Geschichte in diesen bewegten Zeiten besonders fleissig ist, und dass das Gewebe der Völker durch mehr Fäden in einander verschlungen wird wie bisher, — dass ein Fall in Pariser Papieren jetzt auf der Petersburger und Berliner und Londoner Börse zugleich merklich verspürt wird u. s. w. Dasselbe gilt auch von andern Papieren, Götheschen, Weberschen und Beethoven z. B., sie werden hier in der That jetzt discontirt! Wir armen weltbürgerlichen Deutschen haben uns redlich in fremder Literatur und Kunst umgethan, während sich niemand um die unsrige bekümmerte. Endlich ärndten wir den Lohn unsrer duldenden und harrenden Tugend; fremde Litteratoren machen Entdeckungsreisen nach dem Nordpol unsrer Gelehrsamkeit, unsre Bücher werden im Auslande recensirt und übersetzt, und unsre Musik wird in fremden Zungen gesungen, auf fremden Geigen gegeigt, von fremden Damenfingern gehämmert! Ich wollte, der Leser wäre Zeuge des Entzückens gewesen, womit ich's zum Erstenmale erlebte, als in den Strassen von London uralte Volksthümlichkeit mit neudeutscher Kunst kämpfte, und eine Drehorgel mit dem Freischütz-Jägerchore den ehrwürdigen hochländischen Dudelsack überschrie und aus dem Felde schlug! Ich wollte, der Leser wäre Zeuge von dem Eifer und der Unermüdlichkeit gewesen, womit englische Damen in einer Musik-Partie Trios von Hummel und Beethoven, und nichts als Trios von Hummel und Beethoven abspielten! Ich wollte, der Leser hörte die günstigen Urtheile, die hier über deutsche Musik und über das musikalische Talent der Deutschen — also auch über ihn — gefällt werden, wie man hier zu glauben scheint, dass wir Alle mit einem Pianoforte oder einer Querpfeife auf die Welt kommen, — der Leser würde stolz!

Ich hatte der musikalischen Zeitung (durch ihren Redacteur natürlich) freundschaftlichst die Hand gedrückt beim Scheiden aus Deutschland, und ihr die schönsten Mittheilungen aus England versprochen, — ich ging aber den ganzen Herbst und einen Theil des Winters umher in der rauchenden Stadt und draussen in den grünen Wiesen des Blachfeldes, und suchte Töne für die besagte Zeitung, wie Diogenes Menschen — Himmel, wie konnte ich nur so out of fashion (unmodisch nämlich) sein und im blühenden November-, Dezember- und Januarmonat viel Musik verlangen! Jede Miss oder Lady von Ton ist da noch draussen im Lande und sammelt Kräfte für Routs; was sie nebenbei den gähnenden Angehörigen in der idyllischen Landeinsamkeit vormusiziren mag, was geht das mich und den Leser an? Jetzt ist das freilich anders und besser, sie sind nun sämmtlich angekommen; jeder schwerbepackte Reisewagen war mir so gut wie zwanzig Takte aus der besten Symphonie, und es geht nun an ein prächtiges Blasen, Pauken und Fiedeln. Der Stoff wächst mir über den Kopf, ich weiss kaum anzufangen, noch weniger aufzuhören, — italienische Oper, englische Oper, geistliche und weltliche Konzerte, alles wacht mit dem nahenden Frühling auf und will mit ihm um die Wette singen, — so gehts zweckmässig bis tief in den Sommer hinein und wir vertreiben dann Hitze mit Hitze, Natur mit Kunst, und die Zeit mit Gesellschaften.

#### Freischütz.

Ich bin auch ein deutscher Patriot, und ging desshalb zunächst in den Freischütz. Wir kennen ihn alle zur Genüge, — es ist nur hart für einen armen Verschlagenen, der die ganze Freischützwuth zu Hause durchgemacht hat, hier (der erste Triumphgenuss ist vorüber) aus süssem Morgenschlaf durch: „Wie nahte mir der Schlummer“ oder durch den Jägerchor aufgeweckt zu werden; es ist eine leidige Freiheit und ein Mangel an guter Polizei! Ich verschone den Leser mit alle den Veränderungen und Verschlechterungen in der Oper, ich will auch nicht sagen, dass er den Händelnden Engländern nicht gelehrt genug war und dass sie deshalb Umkehrungen darin angebracht haben, oder dass man für das handelnde Publikum mehr Handlung hineingebracht oder auf mehr Wechsel gedacht hat, — ich will auch das Personal nicht ausführ-

lich beurtheilen, und wie Mr. So und So brav war und dem Fremden (in der Musik) Stand hielt, oder wie Miss So und So nicht brav war, und weniger vor der Musik als mit ihr davon lief; es kam mir nur auf den Eindruck an, den der Landsmann hier machte. Während der Ouvertüre aber war ich zu gerührt zum Bemerken, — es ist etwas Eigenes mit einem lieben alten Freunde, den man in weiter Ferne wieder trifft, und dem gegenüber man zum Kinde wird, das die alten Mährchen so gern immer wieder hört; ich dachte an den glorreichen Abend, wo diese Klänge zum erstenmal in Berlin gehört wurden und der Meister und die deutsche Kunst solchen Triumph feierten, — und an noch manches Andere — da wurde es plötzlich dunkel vor mir, es war aber nur der Rücken meines Vordermanns, der aufgestanden war, um zu sehen, wie die trefflichen Töne gemacht würden. Wir applaudirten alle und hatten Recht; hatten sie auch nicht gut gespielt, so hatten sie doch mit Liebe und Eifer gespielt und das ist in kalten Zeiten schon was werth. Dass das Englische gesungen nicht ganz so gut klingt wie das Italienische, weiss Jedermann, John Bull vielleicht ausgenommen. Das hat man indessen von der deutschen Sprache früher auch geglaubt, bis man zur Einsicht gekommen ist, dass jede Sprache sich die ihr zusagende Musik bildet, und dass namentlich das Deutsche im Fidelio — so wie das Französische in der Iphigenie — eben so gut klingt, wie das Italienische in der Gazza ladra: — warum sollte Shakespears Sprache nicht auch einmal den Komponisten finden, der ihren musikalischen Klang trifft? Einstweilen gestehe ich, klingt sie unser einem im Freischütz etwas niederländisch. Nun, mein Publikum war höchlichst zufrieden, sogar entzückt; der Vordermann rief eben so sentimental nach Stille, wie der weiche Herzog in „Was ihr wollt" nach Musik; das Haus rief oft gar nach doppelter Musik, nämlich da Capo. Aber die Wolfschlucht! Max war dem Publikum doch immer nur ein simpler Max, die Wolfschlucht aber der Climax. Welches Getöse, welche Lichter, welche Fratzen und welche Eulen! Der Teufel war los, das sah man handgreiflich. Prächtig war es und überladen, in Berlin mag alles das in frühern bessern Zeiten edler und sinniger gewesen sein, aber Herr! wir essen hier tüchtiges Fleisch, trinken schweren Portwein oder starkes Ale dazu und athmen dicken braunen Nebel ein, wir können mehr vertragen und brauchen stärkere Reizmittel! Hingerissen waren wir denn auch, der Vordermann war sehr erschüttert, — wäre ich länger geblieben, könnte ich melden, ob sie die Wolfsschlucht da Capo verlangt haben. (Fortsetzung folgt.)

Frankfurt am Main.

Der um die Gesangkunst und das Musikwesen in Frankfurt hochverdiente Schelble hat sich einen neuen Ruhm erworben, indem er mit dem von ihm gebildeten und musterhaft geleiteten Cäcilienverein und vollständigem Orchester aus

der fünfstimmigen Messe (H moll)
von Johann Sebastian Bach

das Credo aufführte. Die Wirkung übertraf die höchsten Erwartungen der Kunstfreunde und Kenner. Auf die Musiker und sonstigen Musikübenden machte das bewundernswürdige Werk einen so mächtigen Eindruck, dass sich sofort ein Instrumentalverein bildete, um sich zu einer künftigen Aufführung des ganzen Werkes zu rüsten.

Dieser Erfolg ist um so merkwürdiger und erfreuender, da das Credo der am schwersten fassliche Theil des grossen Werkes ist und seine volle Wirkung erst bei vollständiger Aufführung, unter Vorgang des glühend begeisterten „Cum sancto spiritu" unter Nachfolge des hochthronenden „Sanctus" und „Osanna" thun kann.

Marx.

Berlin.

### Mösers Abendunterhaltungen.

Nachträglich ist zu berichten über die fünfte derselben, in der Beethovens frühlingswarme Pastoralsymphonie ausserdem ein geschickt geführtes Septuor vom Kammermusikus Lenss und Spohrs treffliche Ouvertüre zu Faust aufgeführt wurden.

Der siegreiche Erfolg der Möserschen Unterhaltungen, das offenbar unersättliche immer steigende Begehr des gebildeten Musikpublikums nach guten Werken, macht uns Hoffnung zu einer nachträglichen Aufführung, nachdem schon ein nachträglicher Cyklus mit erhöhter Theilnahme durchgeführt worden.

### Nachschrift.

Auch diese Hoffnung erfüllt sich, indem wir sie aussprechen. Der wachsende Antheil des Publikums hat es unserm trefflichen und thätigen Möser möglich gemacht, noch eine Aufführung Freitag, den 25. April anzuordnen, deren Gegenstände nächst einer Ouvertüre von Feska (zu Contemira) und einem Doppelquartett von Spohr

eine Symphonie vom Freudebringer Joseph Haidn und die A-Dur-Symphonie von Beethoven

sein wird.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfte Jahrgang.

Den 30. April. Nro. 18. 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik.

(Fortsetzung.)

Die Auffindung dieser Form nun, die bestimmtere Darstellung des Gefühls in seiner hier behaupteten Beziehung zur Tonkunst gebührt also der höheren musikalischen Theorie, deren eigentliche Basis denn schon die frühern Weisen ganz richtig erkannt haben, wenn sie sagen, dass zwischen der Seele und der Natur der Rhythmen, der Harmonieen und der Töne eine bestimmte Verwandschaft sei *); ältere Theoretiker aber haben, in der Auffindung dieser innersten Beziehung der Klangwelt zur Psyche das Tiefere aller musikalischen Kunstgesetze ganz deutlich geahnet **). Jede Empfindung, jede Leidenschaft, jede Stimmung der Seele, kurz die gesammte innere Gemüthswelt hat durchaus ihre eigenthümliche Bewegung und ihren eigenthümlichen Klang. Unser gesammtes psychisches Leben erscheint ja, abgesehen von aller körperlichen Relation des Athemholens, des Pulsschlages u. s. w., nur entweder unmittelbar selbst als Bewegung, oder es ist doch sicher niemals ohne vielfach wechselnde Bewegung, die denn nothwendig eine nähere Analogie finden muss in dem vielgestaltigen Rhythmus der Musik. Im Tone selbst aber liegt ein nicht minder begründeter psychischer Ausdruck, denn es zeigt derselbe eine tiefe zauberhafte Sympathie, nach welcher der Jubelruf, so wie der Klagelaut — mehr als irgend ein Gesichtseindruck — so plötzlich und unwillkührlich einen Abglanz der fremden Empfindung in unserer Brust erweckt. Zwischen diesen beiden Endpunkten des Schmerzes und der Freude aber bewegt sich der gefühlausdrückende Ton in einer grossen Reihe von Modulationen, die indessen, ungeachtet ihrer Vielgestalt, doch in allen wohl organisirten Wesen gleicher Art, ihren Grundbestimmungen nach, durchaus dieselben sein müssen. Daraus nun, so wie noch überhaupt aus der von Natur so wunderbar gestifteten Verbindung zwischen Gehör und Herz, ergiebt sich eben jene unmittelbare gleichsam elektrische Erregung des Mitgefühls durch den Ton. Gefühle und Empfindungen, Affekte und Leidenschaften brechen gleichsam hervor in einem besondern Rhythmus, so wie in eigenthümlicher Seelenmelodie, und diese Bewegungen und Klänge hat sodann die schöne Tonkunst nachzugestalten im freien ästhetischen Spiel. Dasselbe jedoch erscheint eigentlich nur um so idealischer, wenn die Klänge, losgelöst vom natürlichen Stimmenton, zum Herzen reden als

---

*) Aristoteles Polit. lib. VIII. c. 5. — Omnis enim motus animi a natura habet vultus et sonum et gestum: et ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animae quoque sunt pulsae. Cicero de oratore. — conf. et Cic. de legg. lib. II. c. 15.

**) Si quis igitur harmoniam accommodare posset, ut spiritus eodem prorsus motu quo harmonici numeri moveretur, is intentum effectum produceret haud dubie. Idem enim praestaret, quod in duobus polychordis exactissime concordatis fit; quorum alterutrum modulis harmonicis incitatum in altero etiam intacto eandem omnino harmoniam producit. A. Kircheri Musurgia lib. VII.

Gewiss ist es, dass die Gemüthsregungen denen Componisten viel herrliche und fürtreffliche Erfindungen an die Hand geben, sogar, dass derjenige, so dieselben recht wohl weiss auszudrücken, ein rechtes Meisterstück darstellt. Printz von Waldthurn Sing- und Klingkunst S. 4. (Dresd. 1690).

reine Instrumental-Musik. Kein sklavischer Dolmetscher nur des Wortes tritt die Tonkunst hier völlig selbständig hervor, und entspricht in dieser Freiheit erst vollkommen der ihr früherhin gemachten Anfoderung, diejenige Innerlichkeit, dasjenige Seelenleben vornehmlich zum Ausdruck zu bringen, von der das Wort für sich eigentlich niemals mehr etwas zu sagen vermag.

Die Wirkung solcher Tonkunst nun wird sicher allezeit energisch sein auf den Hörer, denn sie bewegt nicht etwa mehr durch leeren Sinnenreiz, sondern durch wahrhaft ästhetische Kraft die hoch entzückte Seele. Unser innerstes Dasein wird in Anspruch genommen; in unsere tiefste Sympathieen gehen die Töne über, und daher eben bemächtigt die wahre Tonkunst sich, stärker als irgend eine der Schwesterkünste, Aller Herzen. Sie stimmt die Hörer gleichmässig zu Freude und Schmerz; Liebe und Sehnsucht werden überall wach, kurz es vermag die ächte Musik alle schlummernden Gefühle zu erregen oder auch zu besänftigen: wir müssen nur, wie Bührlen sehr richtig anmerkt, dergleichen Wirkungen, welche die Kunst mit leisem Zuge leistet, nicht in jedem einzelnen Falle so recht handgreiflich erleben wollen. Bei allen Erscheinungen, wo eigentlich nur das Seelenauge sieht, und das innerste Herz allein hört, bemerkt ein oberflächlicher Beobachter onehin nicht viel; und über der Tonkunst nun im besondern liegt, auch in ihren bestimmtesten Darstellungen, allezeit noch ein gewisses magisches Helldunkel, welches indessen der reinen Musik gar nicht zum Vorwurf gereicht, und am wenigsten gleich alles allgemein Objektive ihrer Karakteristik vernichtet, wie die Gegner eines tiefern musikalischen Ausdrucks irrig behaupten. Der Eindruk der Tonkunst — so sagen diese — ist durchaus nur subjektiv; ein jeder vernimmt schon akustisch, und folglich auch psychisch, eine andere Musik; die meisten Menschen hören ihre Lieblings-Empfindungen gern heraus; es können in zwei Personen bei demselben Tonstük völlig entgegengesetzte Empfindungen rege werden; der Eindruk desselben bleibt nach den Temperamenten schon durchaus verschieden: folglich kann nach diesem Allen von einem bestimmten karakteristischen Inhalt dieser dunkelsten Kunst eigentlich gar nicht die Rede sein. Hiermit indessen ist wenig gesagt; denn es liesse sich leicht darthun, dass auch jedes Auge optisch und psychisch eine andere Farbe, ein anderes Bild sieht, und dass überhaupt jene matten Einwürfe auf den ästhetischen Eindruk aller schönen Künste sehr füglich anzuwenden sind. Die Musik ist freilich für den Verstand die dunkelste Kunst; nicht als ein Mangel aber zeigt sich, wie oben schon erwähnt ward, dieses Clairobscur, durch welches auch die bestimmteren musikalischen Bildungen sich gleichsam in eine unbegränzte Weite verlieren, und in diesem fernenden Duft eben nur die geheimste Sehnsucht der Seele so beseligend hervortreten lassen. In aller Kunst überhaupt ist das Bestimmte nur insofern wahrhaft schön, als die Reflexion darüber sich durchaus nur unbestimmt ins Unendliche zu verlieren vermag: ein jedes Werk, das der Verstand vollständig aufzunehmen und zu erfassen vermöchte, gehörte in solcher Deutlichkeit nur der Wissenschaft an, nicht aber der Kunst. Wenn nun dieses Unergründliche allen wahrhaften Bildungen des Schönen ohne Ausnahme mehr oder minder beigesellt erscheint, so wird diejenige der Künste, die eben das unnennbare Innere, die verborgensten Regungen des Menschenherzens zum Gegenstand ihrer poetischen Bildungen hat, so ganz natürlich aber am wenigsten fasslich sein für den bloss denkenden Geist; die Töne aber müssen gerade ihre höchste Allmacht nur erhalten durch ihr Verklingen in ungewisse Fernen. Die Musik tönt stets aus der beengenden Gegenwart in dunkle Weiten hinaus; bald versetzt sie die entzückte Seele weit zurück zu heimatlichen Paradiesen der Kindheit; bald erweckt des Tones verborgene Kraft ein unaussprechliches Vorgefühl von reinern Harmonieen jenseit der Gräber, und hebt also den Geist, durchblitzt von sehnsuchtsvoller Ahnung seines ewigen Elementes, selige Momente hindurch über alles Irdische hinaus. „Ach Tonkunst! die Du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst, bist du das Abendwehen aus diesem

Leben oder die Morgenluft aus jenem? O deine Laute sind Echo, welche Engel den Freudentönen der zweiten Welt abnehmen, um in unsere öde Nacht das verwehete Frühlingsgetöne fern von uns fliegender Himmel zu senken."

Sinnig deutet ein so tief bezeichnendes Dichterwort unsers Jean Paul auf das Räthselhafte und Uebersinnliche in der Musik; dieselbe kann auch bei dem karaktervollsten Ausdruk ihre einmal angestammte Unbegreiflichkeit, ihr sehnsüchtiges Verlangen nach einem unbekannten Etwas niemals verlieren, sie kann also, wie einige Hyper-Aesthetiker fürchten, durch ein Streben nach grösserer Bedeutsamkeit und Bestimmtheit niemals herabgewürdigt werden zu einem blos trockenen Spiel des auffassendes Vnrstandes.

Alles blosse Spiel aber mit den schönen Formen der Sinnlichkeit ohne tiefere Bedeutung, also ohne geistigen Gehalt, wirkt allezeit nachtheilig; es erschlafft, verweichlicht, entsittigt *), und je leichter daher nur ein blosses Schmeicheln des leiblichen Sinnes in einer Kunst vorherrshend sein kann, desto mehr also muss eine gründliche Theorie, über das bloss Regelrechte und Schöne kunstmässiger und künstlicher Gestaltung hinaus, dieselbe in ihrer tiefern Beziehung zum Geiste zu erfassen und darzustellen suchen. Wie wenig indessen die meisten musikalischen Kunstlehren in dieser Hinsicht leisten; wie dürftig gerade das Hauptkapitel vom Ausdruck unter mancherlei abwendenden und nichtigen Vorwänden behandelt wird, ist allgemein bekannt; und die Folge davon ist denn natürlich, dass die Musiker nur zu häufig eine gänzlich bedeutungslose Künstlichkeit betrachten als das höchste Wesen der Kunst. Bouterwek sagt: „von der reinsten Bestimmtheit des Ausdrucks bis zur völligen Unbestimmtheit desselben ist oft gar nicht so weit, als man glauben möchte **);" und dieser Satz findet sicher seine vollkommenste Bestätigung, wenn man das, was die Musik in Gestaltung recht karakteristischer Schönheit leisten kann, mit dem Virtuosenkram heutiger Zeit vergleicht.

Für alle bestimmtere Darstellungen hat nach allem Vorigen indessen die Musik durchaus keine Gegenstände der äussern Welt; sie ist daher auch nicht etwa, wie die leidigen Nachahmungs-Theorieen *) es mehrfach behauptet haben, ursprünglich veranlasst worden durch den Vogelgesang; aus dem Innern hervor ging vielmehr einzig ihre erste Entwickelung. Die heftigen Regungen im kraftvollen Naturmenschen äusserten sich nothwendig in länger ausgehaltenen Lauten; diese wurden, bei der Kraft des Rhythmus und bei dem natürlich am Tone haftenden Ausdruck, nach und nach von selbst zu einem zwar rohen, dennoch aber karaktervollen Gesang, welchen die ersten Instrumente anfangs blos rhythmisch, darauf aber im melodischen Einklange begleiteten, und endlich bei grösserer Vervollkomnung selbständig für sich hören liessen. Dieses ist, wie anderweitig bereits näher von mir nachgewiesen ward **), bis zur viel spätern Erfindung der Harmonie, die kurze Geschichte aller ersten Tonkunst; deren naturgemässe Entwickelung denn wiederum nur hinleitet auf ein karakteristisches Prinzip in aller musikalischen Theorie. Die reine Tonkunst erscheint hier ursprünglich nur als Wiederholung des lauten natürlichen Ausdrucks aller menschlichen Regungen, und diese historische Bestimmung führt denn auch ihrer Seits uns nur wiederum zu dem folgenden Hauptsatz: „die Tonkunst in ihrer wahren ästhetischen Wesenheit objektivirt in veredelter oder poetischer Darstellung vornehmlich nur die innere Welt des Gemüths."

(Schluss folgt.)

---

*) Das wussten die alten Weisen sehr wohl, und wollten desshalb die schönen Künste, und ganz besonders die Musik, unter unmittelbare Aufsicht des Staats gestellt wissen. S. Plato de legib. lib. II. de re publ. lib. III. Plutarch sympos. lib. I. quaest. lib. VII. quaest. 5.

**) Aesthetik. S. 86.

*) Das Kunstprinzip einer veredelten Nachahmung der Natur hatte besonders Batteux zu hohem Ansehen gebracht in der Aesthetik.

**) S. meine Schrift de staltationibus sacris veterum Romanorum, sect. I.

## 3. Beurtheilungen.

1. Premier Concert pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte comp. par C. M. de Weber.
2. Second Concert etc. C. M. de Weber. Berlin bei Schlesinger.

Von diesen, bereits in der Ztg. *) beurtheilten Konzerten erscheint hier ein Klavierauszug, der sich sowohl durch seine Vollstimmigkeit als Spielbarkeit empfiehlt.

Der Mangel an einem solchen Arrangement der genannten Konzerte war allein Ursach, dass man diese Meisterwerke im Allgemeinen selten hörte. Denn wenn schon das Studium eines solchen Konzerts ohne Benutzung der Partitur oder eines Klavierauszuges dem Bläser ungenügsam war, so wurde die Aufführung noch schwieriger, da mit einer Probe ein solches Werk selten gelingen kann, und sonach selbst der Solospieler gehindert werden musste, sich seinem Gefühl zu überlassen!

Mit Hülfe des Klavierauszuges, worüber die Solostimme steht, wird es nun dem Dirigenten leicht sein, dem Spieler die nöthige Hülfe zu geben, und das Ganze dem Zweck gemäss zu leiten. Möchten doch alle Komponisten, wie z. B. Lindtpaintner und Ch. Rummel ihre Kompositionen für Klarinette mit einem Klavierauszug versehen. F. Tausch.

---

Etudes pour le Pianoforte par Kessler. Haslinger in Wien; vier Hefte.

Wo endlich die Zeit hernehmen für alle Studien? Diese Frage ist schon in zwei frühern Aufsätzen **) angeregt worden; sie wird noch dringender, wenn man die Bestimmung der Etüden ins Auge fasst als blosser Mittel zum Zweck, und den gehäuften Reichthum nur der vorzüglichsten Meister von Sebastian Bach bis auf Haydn, Mozart und Beethoven, deren Bemächtigung nächster Zweck der Pianofortisten ist.

Studien können wahre Kunstwerke sein: geistvolles Spiel in schöner gebundener Form, sogar angemessene Gestaltung einer bestimmten Idee; dergleichen finden sich neuerdings in Moscheles Etüden *). Ueberwiegt aber nicht die künstlerische, sondern die pädagogische Intention, so sollte doch jeder Unternehmende wohl erwägen: ob die darzubietende Uebung nicht an sich unnöthig, oder schon anderweit zu erlangen sei. Wozu noch einmal thun, was Klementi, Kramer, A. E. Müller, Moscheles schon gethan haben?

Die Bestimmung des Studienwesens kann unmöglich darin gesetzt werden, jede ersinnliche Figur, jede denkbare Schwierigkeit dem Uebenden eigen zu machen — das wäre unausführbar, da die Gestaltungen schier unerschöpflich sind, und überdem ein vollkommen geistloser und geisttödtender Formalismus — sondern nur darin: der Hand des Spielenden die Grundbedingungen ihrer künftigen Thätigkeit anzueignen, die Wege zu den verschiedenen Arten der Ausübung zu öffnen; alles Weitere und mehr Partikulare kann und muss dem Studium der einzelnen Kunstwerke überlassen bleiben, in denen es hervortritt. Treibt man jene Ausartung des Studienwesens gar bis zu der Spitze, dass man die Schwierigkeiten muthwillig häuft, so ist es Pflicht, vor der pädagogischen Verirrung (die mit der Ausartung unserer neuern Pianofortemusik in Künstelei und Seiltänzerei Hand in Hand geht) Lehrer und Lernende zu warnen.
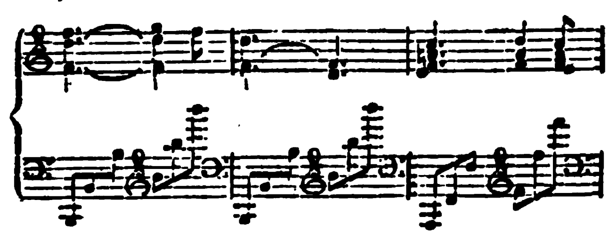
Das ist nun unsere unangenehme Pflicht bei der Mehrzahl der vorgenannten Kesslerschen Studien, deren prächtige Ausstattung man auf ein durchgängig vorzüglicheres Unternehmen verwendet sehen möchte. Ihr künstlerischer Gehalt ist nicht überwiegend, nicht einmal bedeutend genug, um den Geist des Schülers für die Mühe der Uebung hinlänglich zu erfrischen; am erkennbarsten wird dies vielleicht, wenn man die karakterbezeichnenden Ueberschriften (z. B. Nr. 4. 9. 10. 11.) mit dem so ganz unentsprechenden Inhalt vergleicht. Die vorherrschende Intention des Künstlers ist auf Ueberwindung seltener, oft

*) Der Ztg. vierter Jahrg. No. 9. S. 68.
**) Vergl. d. Ztg. dritt. Jahrg. No. 23. S. 176, vierten Jahrg. No. 43 S. 145
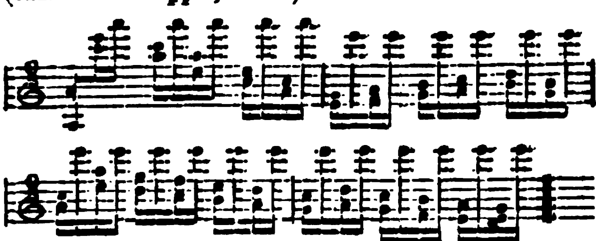
*) D. Ztg. vierter Jahrg. No. 31. S. 241.



sogar erzwungener, erkünstelter, ja durchaus unschöner Schwierigkeiten gerichtet. Dies tritt schreiend in Nr. 5. hervor, in der ohne alle Nothwendigkeit die Basspartie von der überschlagenden Rechten, die Diskantpartie (beide fast durchweg in Sechszehntheilen „con moto e sempre legato") von der Linken ausgeführt werden soll; welcher Lehrer möchte nachdenkenden Schülern die natürliche, alle Schwierigkeiten hebende Haltung zu untersagen wagen? Hieran reihen sich Nr. 7. und besonders Nr. 12., zu dieser Figur („Andante ma non troppo e con tristessa" überschrieben) aus Bmoll:



und Nr. 19. mit dieser Figur für die rechte Hand (Allo non troppo, Adur):



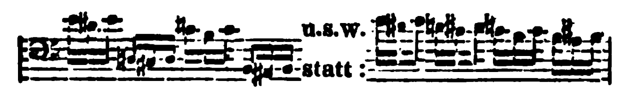
Ungleich bedachter sind andre, z. B. Nr. 4. als Arpeggio für die linke Hand, Nr. 8. als Uebung beider Hände in Oktavenfiguren (Laufer und Akkordzergliederungen in Oktaven) und Nr. 15. über diese Figur (Presto H-dur):



die überhaupt nebst Nr. 24. welche durch diese Figur:



die letzten Finger der linken Hand stärken soll, vielleicht die nutzbarste sein möchte, während andere z. B. Nr. 2.) für das Eindringen der Linken in die Rechte, Nr. 3. für vollgriffige Sprünge nicht einmal das bereits von A. E. Müller, Mosscheles u. A. Geleistete erreichen, auch im Einzelnen (z. B. Nr. 6. von dieser Verzerrung einer an sich ruhigen Figur)




von Verkünstelung und absichtlicher Erschwerung nicht frei sind.

Bei einem solchen Mangel an Kunstgehalt und Aufwand an Künstlichkeit ist die Vernachlässigung der Orthographie, z. B. Nr. 1. Syst. 2. Takt 2. in den mittlern Vierteln der rechten Hand zweimal c statt his, Nr. 6. S. 2. Syst. 2. T. 2. im Bass fis f fis und cis c cis statt fis eis fis, cis his cis u. s. f. ebenfalls zu rügen.

Dass übrigens selbst die fertigsten Spieler hier noch neue Schwierigkeiten zu besiegen finden, ist schon aus dem Bisherigen zu schliessen, und vielleicht erkennen wir nach so manchem Bedenken die eigentliche Intention des Verfassers zu seiner Genugthuung doch noch an, wenn wir ihm bezeugen, das er das non plus ultra von technischer Schwierigkeit zu überwinden giebt — bis der nächste Virtuos noch weiter greift, wie seit Wölfls kleinem non plus ultra so mancher.

M.

---

Six Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, comp. — par Antoine Reicha. Oeuv 100 Lief. 1—6. (Jede Lief. ein Quintett.) Schott in Mainz.

Quintette für Blasinstrumente giebt es so wenige, dass ein Komponist schon Dank verdient, wenn er dem Mangel abzuhelfen sucht; geschieht es auf künstlerische Weise, mit Kenntniss der zu gebrauchenden Instrumente, wie in vorliegenden Quintetten, so können sie der musikalischen Welt nicht anders, als sehr willkommen sein. Den Beweis hiervon gab schon ihre glänzende Aufnahme in Paris, wo fünf vorzügliche Künstler sich vereinigten, sie öffentlich vorzutragen, und damit grossen Beifall einärndteten.

Betrachtet man sie nur als Kompositionen, und fragt, welche Stufe sie als Kunstwerke einnehmen, so ergiebt sich, dass sie zum Theil nicht so ausgezeichnet sind, als ihr Ruf erwarten liess. Die Motive sind mitunter verbraucht, auch hier und da nicht genügend verarbeitet; Beispiele davon liessen sich leicht finden, der Raum erlaubt uns aber nicht, uns auf eine in alle Theile gehende Beurtheilung der 24 Piecen, woraus die 6 Quintette bestehen, einzulassen.

Der melodische Theil ist bei weitem dem harmonischen überlegen; das kommt aber zum Theil von der Beschränktheit der Blasinstrumente, welche nebst andern Rücksichten den Komponisten zwingen, sich im engen Kreise zu bewegen; weshalb auch Mangel an Originalität in Kompositionen dieser Art leichter zu entschuldigen ist, als sonst wohl geschehen kann.

Grosser Virtuosität bedarf es nicht, sie gut zu exekutiren, wol aber Musiker, die in den Geist einer Tondichtung eindringen, alle Theile derselben richtig auffassen und wiederzugeben im Stande sind. Denen, die diesen Grad künstlerischer Vollkommenheit nicht erlangt haben, empfehlen wir diese Quintette ganz besonders zum fleissigen Studium, um sich an ihnen herauf zu bilden.

E.

1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte von Joseph Schnabel junior. Glogau und Leipzig bei Günther.
2. Deutsche Gesänge mit Pianoforte, von Friedrich Wollauk. T. Trautwein in Berlin.

1. Herr Schnabel hat durch ein glänzendes Accompagnement gestrebt, die Deklamation, welche an verschiedenen Orten dieser Gesänge nicht die anmuthigste ist, herauszuheben; der Mangel an wahrer Empfindung in den Gedichten mag an der Unvollkommenheit der Deklamation wohl Schuld sein. Sonst ist der Karakter dieser Gedichte durch die melodieführende Stimme gut wiedergegeben.

2. Herr **Wollank** bedurfte keines so glänzenden Accompagnements, da die von ihm gewählten Gedichte weit mehr als die vorigen zur Komposition geeignet sind. Es war daher weniger schwierig, den Karakter in der Singstimme zu bezeichnen und anmuthige Melodieen zu erfinden. Unter diesen Gesängen verdienen das erste aus: Albano, und das vierte: die Erinnerung, Auszeichnung. Das Lied aus Magelone von Tiek, welches für drei Sopran-Stimmen aufgestellt worden, hätte durch ein zweckmässiges Accompagnement für Klavier wohl gewonnen, weil ein Gesang für so viel hohe ohne tiefe Stimmen und ohne Begleitung etwas dünn klingt.

H. B.

## 4. Berichte.

### Das musikalische London.

(Forsetzung.)

Februar 1828.

### The Seraglio.

Wie gesagt, es war doch Liebe da und Verehrung für den Meister, trotz allem Verdrehten. Wäre nur **the Seraglio** nicht gegeben worden! Sie waren erpicht auf deutsche Musik, ein Zugstück, wie der Freischütz, konnte nicht schaden und der Oberon hatte gefallen; Coventgarden nahm sich also die Entführung aus dem Serail zur Hand, und siehe, eines Abends wurden ein Dutzend unvergleichliche Dekorationen mit einiger mozartscher Musik aufgeführt. Es war ihnen zu still darin gewesen, die kleinen Stücke zu kurz und die grossen Arien zu lang; dem halfen sie ab. Sie hatten eine bildhübsche junge Person, Miss Cawse, vorräthig, die als Griechenbursche ausstaffirt wurde, und sich in ihrem bunten Jäckchen ganz allerliebst ausnahm; sie hatten Mr. Power vorräthig, der Irländer zum Entzücken spielt, für den also die Rolle eines irischen Doktors in's Stück genäht wurde; sie rechneten auf Griechenfreunde, darum wurde die Geschichte in den Archipelagus verlegt, und als Gegensätze zu den Türken ein Herr von griechischen Winzern und Winzerinnen erschaffen; der wortkarge Bassa wurde zum wohlredenden Tyrannen, der tragirte, wie ein — Akteur, und mit den tugendhaftesten Sentenzen und allen Armen um sich warf, auch zuletzt wohl noch vor Wuth angefangen hätte zu singen, wäre es nicht zu rechter Zeit herausgekommen, dass Constanze nichts weiter war wie seine abhanden gekommene Schwester. Aber Dekorationen spielten mit, wie gesagt, ein Dutzend und mehr, und unvergleichliche! Wehe uns, der schlimmen stumpfgewordenen Nachwelt, die wir Männern, wie Mozart und Spontini, erst mit Dekorationen aufhelfen müssen! Es ging aber doch nicht. Es war auch zu arg von Mozart, dass er es wagte, seine Musik neben die des Herrn Kramer hinzustellen, eines geschickten Mannes wie

ich höre, der nicht der weltbekannte Etüden-Cramer ist, sondern der Direktor der königlichen Militairmusik, und der die Winzer und Winzerinnen, den Griechenburschen und dessen Schwester und Gott weiss wen noch mit Musik versah, während er an Mozarts Auswüchsen mit einer schneidelustigen Heckenscheere vorbeigeschritten war. Aber Constanze — und Belmonte — und Pedrillo, Blondchen, Osmin? Freilich sie waren alle da, nur machten sie sich weniger breit; nomina sunt nicht sowohl odiosa, als zum Theil schwer auszusprechen, sonst sollte der Zeitung nicht vorenthalten werden, wie sie im bürgerlichen Leben heissen. Ich nenne bloss Miss Hughes als Constanze, eine junge Sängerinn, aus der etwas hätte werden können, hätte man sie nicht gleich bei ihrem ersten Erscheinen zu Tode gelobt. Osmin hatte nicht Tiefe genug, — wo bleibt heut zu Tage „des Basses Grundgewalt?" — Da er sich also in seinem Humor nicht recht auslassen konnte, hatte er lieber gleich die Arie erst geköpft, dann ausgelassen. Pedrillo's Romanze sang Blondchen; wollte man aus dieser innigen Gemeinschaft der Güter auf ein besonders zärtliches Verhältniss zwischen ihnen schliessen, irrte man sich sehr, was bliebe dann dem irländischen Doktor? Blondchen war übrigens noch in den besten Händen; Madame Vestris, ein Liebling des Publikums, that ihr Mögliches und „machte sich lebhaft" wie jener Oesterreicher. Freilich trägt sie überall die Farben etwas stark auf. Wir Deutschen konnten ihr aber am wenigsten gram sein, — hatte sie doch einige Abende zuvor als baiersches Besenmädchen (es giebt wirklich solche hier) the popular German Song: O Du lieber Augustin, in irgend ein Lustspiel eingelegt, und es, da capo gefodert, zu unserm Behagen und unsrer Rührung das zweitemal deutsch gesungen! — Die Ouvertüre, die aber zu Anfang gespielt wurde, begann mit einem Largo von Posaunen und Flöten, irgendwo aus der Zauberflöte entlehnt, worauf denn das bekannte Allegro alla Turca, aber ohne die langsamen Sätze in der Mitte, folgte. Ich ahne eine tiefe Absicht in jenem Largo aus der Zauberflöte — alte ägyptische Weisheit im Zusammenhange mit griechischen Tendenzen — Freimaurerei — Carbonarismus — Griechen — Türken. — Die Tempi waren etwas blass und verschossen, aber wie gesagt, die Dekorationen frisch und göttlich! — Wie nennt man gleich in Deutschland einen succès d'estime? den fanden jene Dekorationen nicht, nein, sie wurden bei ihrem Auftreten jedesmal mit enthusiastischem Beifall empfangen, sondern die Musiken von Kramer und Mozart. Letzterm halten sie des Figaro und Don Juan wegen schon etwas zu Gute, die sie kennen und der neuen Oper vorziehen, was ihnen nicht zu verdenken ist. Apropos, der Don Juan wird hier jetzt irgendwo gegeben, aber nicht nach Mozart, sondern nach Lord Byron, der sich so gut in Stücke reissen lassen muss, wie Sir Walter Scott. —

### Mühseligkeiten.

Mich machte die Sache beinahe etwas muthlos, nämlich in meinem Schreiben an die musikalische Zeitung. Die Zeitung hat gut reden, sie liest sich bequem beim Frühstück durch, und geht dann unter den Linden spazieren; von einem fühlenden Deutschen aber, der von „Josti-Baisers" hinweg sich in die Arme des Plumpuddings geworfen hat, kann man nicht gleich im ersten Vierteljahr der neuen Bekanntschaft die eisernen Nerven erwarten, die hier zum Theaterbesuchen gehören. Auf dem festen Lande glaubt man, nur die Matrosen würden hier gepresst, — das Theaterpublikum wird es aber gleichfalls; der Drang, der drinnen in der Musik sein sollte, ist hier draussen vor der Thür. Melodramenartig rufen krächzende unglückweissagende Polizeistimmen; „Gentleman, nehmt Eure Taschen vor den Pickpockets (Taschendieben) in Acht!" und es ist ein gar angenehmes, spannendes und musikalisches Gefühl, wenn man so seine Uhr und sonstigen Habseligkeiten fester verknöpft, und in seinem nächsten Nachbar den Galgenvogel fürchten muss. Für die Nerven geschieht viel unter solchen Umständen, und die Stimmung wird auf ein Unerhörtes, Ungeheures hingerichtet.

„All meine Pulse schlagen,
Und mein Herz pocht ungestüm"

sagt der zerstossene nervöse Kunstfreund, wenn er da drinnen ist, und auch da kann ihn noch Manches erschrecken, wenn er im wogenden Parterre gelegentlich Faustrecht ausüben sieht, oder die Götter oben im Paradiese eben so toben hört, wie ihre Vorgänger im Olymp bei den trojanischen Vorfällen. Aber Glück ist noch schwerer zu ertragen als Unglück, und von sieben Uhr an bis nach Mitternacht Plaisir zu erleiden und allenfalls „von Tönen, wie gewalkt," nach Hause zu wandern, geht über den Spass.

Alles das vernimmt der berliner Sperrsässige Leser mit behaglichem Gleichmuth — o werthe treffliche Sperrsitze! Sass ich nicht auch einst in einem solchen, in jener halben Maasregel, die zur Festoper diente, und sass sie nicht neben mir, die unbekannte, blühende, behäbige Wittwe, auf's anmuthigste eingepfercht? Las sie nicht mit mir aus demselben Operabuche, zutraulich und unbefangen; flüsterte sie mir nicht gar, als ich den Bleistift hervorzog, um eins und das andere blos für die werthen Freunde zu Haus anzustreichen, bedeutsam ins Ohr: „Sie sind ein Rezensent!!" O werthe treffliche Sperrsitze! Und schrieb ich ihr nicht die zartesten Worte als Glossen an den Rand des Minnetex-

ten, bis mein Bleistift an einem leidenschaftlichen Ausrufungszeichen abbrach? Las sie mir nicht den Text? — Das ist hier Alles ganz anders. Erst nach längerm Warten wuchs mir der Muth wieder; am Halben, dacht' ich, lag es, es gilt

Uns vom Halben zu entwöhnen,
Und im Ganzen, Guten, Schönen,
Resolut zu leben!

Ein reine, eine ganz Englische Oper sollst du sehen.

(Fortsetzung folgt.)

Nürnberg, den 26. März.

Auch hier wurde Beethovens Todestag durch eine musikalische deklamatorische Akademie feierlich begangen, die folgenden musikalischen Inhalt hatte.

Erster Theil. 1. Grosser Trauermarsch aus der Sinfonia eroica. 2. Miserere amplius, Trauergesang bei Beethoven's Leichenbegängniss; vierstimmiger Männerchor, aus einem Manuscripte des Verewigten, zu obigem Gebrauch mit Text eingerichtet vom Ritter v. Seyfried. 3. Beethoven's Begräbniss, Gedicht von Jeitteles, nach einer Komposition des Verewigten für vier Singstimmen und mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet vom Ritter v. Seyfried. 4. Elegischer Gesang: „Sanft wie du lebtest, hast du vollendet" u. s. w., für vierstimmigen Chor mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello.

Zweiter Theil. 1. Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chors. 2. Wellington's Sieg oder die Schlacht von Vittoria.

Die Aufführung unter Direktion des geachteten Konzertmeister Dittmeyer war lobenswerth und der Eindruk zeugte sowohl davon als von der Liebe zu dem grossen Künstler.

## Letzte Mösersche Versammlung.

Berlin, den 25. April.

Die letzte diesjährige Versammlung krönte auf eine wohlverdiente Weise das ganze Unternehmen, mit dem sich Möser den Dank und die Hochschätzung aller gebildeten Musikfreunde erworben hat. Fast dürfte man erinnern, dass auch des Guten nicht zu viel geschehe; für einen Abend ist wohl:

eine Ouvertüre von Feska zu Cantemire,
ein Quintett (G moll) von Mozart,
eine vollständige Symphonie von Joseph Haidn (Es-Dur mit dem Paukenwirbel).
drei Sätze aus Beethovens Septuor (erster, Variationen und Finale)
und die grosse A-Dur-Symphonie von Beethoven

etwas zu viel. Aber wie ist denn Berlin verwandelt, dass man Ueberfülle von werthvollen Konzertsachen bemerken kann, nachdem man so manches Jahr lang kaum ein einziges würdiges Werk in den Konzerten zu hören bekam?

Eine andre Ueberfülle möchten wir ja nicht abgewendet sehen: die Ueberzahl der Zuhörer, die bis zur letzten Versammlung immer mehr anwuchs und es nothwendig macht, für das nächste Jahr sich nach einem grösern Lokal umzuthun.

Zum Busstage, den 30. April steht wiederum eine wichtige Aufführung bevor. Spontini kündigt zu diesem Tage:

1. Beethovens C-Moll-Symphonie,
2. Aus dessen letzter Messe Kyrie und Gloria,
3. Dessen Ouvertüre zu Koriolan,
4. Das Credo aus Sebastian Bachs grosser H-moll-Messe

an.

Der Eifer, seine Konzerte mit deutschen Meisterwerken auszustatten, ist eben so dankenswerth als ehrenvoll, und wendet ihm den Ruhm zu, der erste zu sein, der Sebastian Bach in unsere Versammlungen zurückführt. Widrig berührt freilich dabei die Zusammenstellung so verschiedener Werke und blosser Fragmente aus Werken, die einer vollständigen Aufführung so höchst würdig sind. In dem unkünstlerischen Paris wäre diese Anordnung wenigstens der Neigung des Volkes angemessen gewesen, das in seinem Mangel an Kunstsinn sich „par curiosité" zu einer solchen Raritätensammlung gedrängt hätte. In Deutschland würde Spontini edler und sicherer gewirkt haben durch einziges vollständig und würdig aufgeführtes Werk. — Indess — ist Berlin berechtigt, ihm darüber grosse Vorwürfe zu machen? Was müsste dann über manchen deutschen Musiker ausgesprochen werden, der seit vielen Jahren im Besitz aller grossen Kunstwerke, im Besitz der besten Mittel zur Aufführung, nie daran gedacht hat, auch nur eine Probe von ihnen dem Publikum zu gönnen, über dessen unzulängliche Kultur, beiläufig gesagt, die am lautesten klagen, die das wenigste thun sie zu fördern! Den Wirkenden lasst uns ehren, selbst wenn er irren sollte; Faulheit allein ist verächtlich und schädlich.

Nicht einmal die Erwähnung des spontinischen Missgriffs würden wir uns nach unserer Ansichtsweise erlauben, wenn es nicht nothwendig wäre, der nachtheiligsten Folge, die jener haben kann, nach Kräften vorzubeugen. Wir sind überzeugt, dass der Eindruck der Aufführung für jeden gebildeten Kunstfreund sehr bedeutend und lohnend sein wird. Sollte er aber dennoch nicht überall der höchsten Erwartung entsprechen, so erwäge man, dass bei der fragmentarischen Zusammensetzung so höchst heterogener Theile einer dem Enndruck des andern vielmehr entgegen wirken muss, als zu Hülfe kommen, wie bei vollständiger Aufführung eines einzigen Werkes der Fall sein würde. So viel, um einer Missstimmung vorzubeugen, die sich leicht aus unvollständig erfüllter Erwartung erzeugt.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 7. Mai. — Nro. 19. — 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik.

(Schluss.)

Alle innern Regungen des Menschen nun beobachten, in so fern nicht gewaltsame äussere Einwirkungen statt finden, selbst bis zu ihren scheinbaren Sprüngen, eine gewisse Gesetzmässigkeit. „Bei allen Bewegungen der Seele“ — so sage ich anderen Ortes — „zeigen sich uns ein Moment des Beginnens, ein Wachsen, einige Zeit hindurch ein Verharren in derselben Beschaffenheit, und endlich ein allmähliges Uebergehen in andere Zustände. Niemals aber durchbebt uns eine innere Regung so einzig nur, dass nicht Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengesetztes dabei zugleich mitklänge: die verschiedensten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabscheuens, können also gleichzeitig angeregt werden, wodurch denn die erwähnte Stetigkeit der einen Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Karakteristischen, zugleich erscheint als ein einfach bewegtes Spiel des Innern. In jedem Gefühl unterscheiden wir demnach ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetz der Association; eine Einheit, die in artistischer Nachahmung zugleich sich von selbst darstellen muss als schöne, das heisst nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit. Das dadurch entstehende Spiel aber kann seiner innersten Natur nach sich nur entfalten durch eine gewisse Zeitreihe; Moritz sagt höchst treffend: der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. Der Gedanke kann sich auf einmal äussern, die Empfindung nur sich nach und nach ihrer Fülle entledigen. Der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke; ihr Erguss ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall.“ Diese kurzen psychologischen Andeutungen nun liefern gleichsam den Schlüssel zu aller wahrhaften Theorie des musikalischen Ausdrucks. Die klare Grundidee des einen Gefühls setzt den entsprechenden Takt, die Tonart *), so wie den Hauptgedanken oder das Thema fest; diese Bestimmtheit aber wird nach einem Gesetz der innersten Wahrheit vielfach gebrochen, und spielt gleich dem dargestellten Seelenzustand eine längere Zeit hindurch: die Dauer sowohl des Gesammten, als der einzelnen Uebergänge und Absätze stellt hier, freier von Willkühr, sich uns mehr dar als ästhetische Nothwendigkeit. Das Thema wird in solcher Bestimmung zwar auf kurze Zeit verdunkelt, aber es tritt dann nur desto klarer wieder hervor; es verschwindet nicht eher aus der Fantasie und folglich aus dem kunstreichen Tonstück, bis die Empfindung selbst, die es erregte, aus der Seele verschwindet, bis sie sich an ihm erschöpft hat. Dabei jedoch kommen neben dem musikalischen Hauptgedanken mehr oder minder verwandte Nebengedanken ganz natürlich vor, die sich als karakterische Nebenmelodieen hinstellen, und aus denen dann vielleicht, in nunmehr be-

*) Wie die einzelnen Taktarten, Rhythmen und Tonverbindungen sich zu den verschiedenen Gefühlen, Leidenschaften u. s. w. bedeutsam verhalten, das habe ich in bestimmtern Andeutungen bereits näher dargethan in meinen „Umrissen zu einer Poetik der reinen Tonkunst.“ Charinomos Th. II. S. 1—152.

deutsamer kontrapunktistischer Weise, sich nach und nach andere Tonideen entfalten können. Also stellt die Tonkunst das Gefühl nicht für sich dar als nackten Gedanken, sondern es spinnt, voll schwellenden Reichthums an innerlich bewährten Kombinationen, dasselbe wie einen goldenen Faden mit edler Verschwendung so lange fort, bis es allseitig befriedigt ist, und folglich auch befriedigend sich entwickelt und endlich beruhigt hat. Alles Mannigfaltige aber in diesem schönen Spiel trägt in jeder Einzelheit nothwendig das Gepräge des karakteristischen Ganzen; die wichtigsten Grundsätze alles Schönen treten folglich als absolut sich bewährend hervor: beseelt von tiefster Innerlichkeit der Menschennatur, welche letzte einzig nur alle hohen Kunstwerke zu beleben vermag *), erscheint die schöne Aeusserlichkeit der reinen Tonform absolut hervorgehend aus einer bestimmten, karakteristisch dargestellten Grundstimmung der Seele. Ein also gestaltetes Tonstük wird denn seine Wirkung sicher nicht verfehlen. Der innerste Ausdruck einer Psyche tönt hier unmittelbar hinüber in eine andere; und der auf solche Weise hervorgebrachte Eindruck wird denn auch unbezweifelt wahrgenommen werden in seiner beabsichtigten Bedeutsamkeit, in so fern nämlich der erregte Geist des Hörers nur überhaupt zu einer gewissen Helle des Bewustseins gelangt ist.

Die Symphonie beginnt. Wenige rasch zur Höhe sich aufschwingende Accorde erschallen, und leiten sofort ein Themn ein, das in Takt und Rhythmus und Tonart, in Melodie und sonnenklarer Harmonie nur ein lichter Abglanz reinster lauterster Freude ist. Die verschiedenen Instrumente mischen verwandte Neben-Melodieen ein, gleich als wollten sie die herrschende Grundempfindung durch alle Stufen des Daseins hindurchführen. Die zarte Oboe singt gleichsam einfache Freudenweisen einer schönen Kinderseele dazwischen, während das ernste Cello in mehr gehaltenen Tönen das stillere Glück des spätern Alters ausdrückt, und die Flöte, diese Jungfrau'nstimme unter den Instrumenten, ihre sehnsüchtigen Liebeswonnen dazwischen tönt. Wie aber auch diese Einzelnheiten hervorklingen, das Grundthema, gleichsam die rein objektivirte Menschenfreude, übertönt doch dieselben, und reisst nach und nach alle Partikularität im wogenden Strudel mit sich fort, bis dasselbe endlich, im beschleunigten Tempo und im stets wachsenden Crescendo, einherstürmt im vollsten alle Herzen überwältigenden Unisono. Wie aber keine Erscheinung des Lebens lange ungetrübt in ihrem Kulminations-Punkte verharren kann, so ergreift anch hier der düstere Bass bald eine Figur, aus der nach und nach eine bange Klage sich entfaltet, während die höheren Stimmen Anfangs noch fortjubeln. Immer durchgreifender aber wird der Schmerz, die wechselnden Zustande gerathen in Kampf; die Freuden-Melodie will sich noch geltend machen, aber sie ertönt jetzt nur in Moll, und verklingt endlich, während das Weh immer mehr und mehr und mehr stets überhand nimmt, leise in einzelnen Lauten. Die Nachtseite des Daseins hat jetzt sich aufgeschlossen in der Tonwelt, der Schmerz des Lebens klagt bange, jedoch verliert derselbe sich nicht in widrigen Schrei und weichlichen Jammer; vielmehr entfaltet sich aus ihm unvermerkt ein neuer erhabender Lichtgedanke, der immer mehr Ausdehnung gewinnt, und endlich alle Klage beschwichtigt. Die Harmonie herrscht jetzt deutlich über der Melodie, welche nur rhapsodisch noch einzelne Tonfolgen des Schmerzes, und selbst der früheren Erdenfreuden aufgreift, aber bald wieder fallen lässt. Dieselben vermag die feierliche Erhabenheit der in weiten Lagen fast choralmässig ertönenden Akkordfolgen nicht mehr aufzunehmen: über die Leiden und Freuden des Lebens hinaus hat die sturmbewegte Seele endlich eine tiefere Haltung gefunden, die wie eine Spähren-Harmonie gleichsam von höhern Welten herab zu tönen scheint; und in dieser seligen Beruhigung verklingt denn die Tondichtung sanft in dem klaren, stillen Frieden athmenden C dur.

Ach ruft der tief ergriffene Hörer, dem kein Dollmetscher erst die Poesie des Herzens in lange und breite Worte zu übersetzen braucht, das

---

*) Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar. Göthe.

waren ja meine Jugendfreuden, und meine stillen Schmerzen, von denen ich bisjetzt noch vergebens aufstrebe zum dauernden Himmelsfrieden!

Also gesellt, indem der Gegenstand der die Empfindung veranlasst, in der reinen Tonkunst stets unbestimmt bleibt *), jede tiefere Seele unter den Hörern dem gleichsam völlig objektivirten Ideale des dargestellten Gefühls unwillkührlich ihr subjektives Weh und ihre heimlichen Wonnen verdeutlichend hinzu: auf diesem wundersamen Ineinanderfliessen des Individuellen mit dem Allgemeinen aber, beruht eben zum grossen Theil der unnenbare Zauber der Tonkunst.

***　***　***

Zugegeben nun — so möchte wohl ungefähr mancher Einspruch, gegen das, den vorigen ästhetischen Betrachtungen hinzugefügte, mehr praktische Muster sich vernehmen lassen — dass jenes von tiefer Innerlichkeit beseelte Tonwerk auch auf die bewustlose Menge stets einen tiefern, mächtig ergreifenden Eindruck machen, und selbst, seinem beabsichtigten Inhalte nach, wenn man überhaupt erst gewohnt ist, eine bestimmtere Tendenz in einem rein musikalischen Werke zu suchen, gewiss von Vielen gar leicht aufgefasst und verstanden werde: so muss man doch zunächst den für dasselbe gewählten Namen durchaus verwerfen. Wie kann denn das Stück eine Symphonie heissen **)? Es sind ja durchaus nicht die gewöhnlichen Abschnitte darin; es fehlt der Menuet und das Rondo presto, und das Ganze hat auch garkeinen imponirenden in den gewohnten Schlussformen daher tobenben Ausgang. — — Das alles findet sich hier freilich nicht. Aber sind die angeführten herkömmlichen Formen nicht rein konventionell? — Haben sie irgend eine innere Nothwendigkeit des Zusammenhanges? — Sind sie wirklich kunstschön? oder lässt sich von der gebräuchlichen Anordnung und Folge der grösseren Instrumentalstücke überhaupt behaupten, dass dadurch oft die in dem sinn- und gemüthreichen Hörer angeregten Gefühle auf eine widrige Weise zerrissen werden, wie dieses zum Beispiel der Fall ist, wenn dem sanfthinschmelzenden Largo plötzlich das lärmende Allegro folgt. — — Aber Haidn und Mozart und Beethoven haben es auch so gemacht, und was die gethan, das ist doch sicher als mustergültig zu betrachten? — — Jene hohen Meister haben allerdings es zu ihrer Zeit also gemacht; ob aber mit ihnen wohl die reine Tonkunst oder die Instrumental-Musik den höchsten ihr möglichen Gipfel karaktervoller Schönheit bereits erreicht haben mag? oder ob hier wohl noch manche Stufe zu erklimmen ist? — — Bei diesen Fragen erstarrte der sonst wohl unterrichtete praktische Musiker förmlich; sie erschienen ihm, in Bezug auf seine Heroen der Kunst, durchaus frevelhaft, und er gestand, in seinen musikalischen Betrachtungen noch niemals über das Herkömmliche und bereits Gegebene hinausgegangen zu sein. Doch aber gab er jetzt zu, dass das Objektiv-Schöne in der Musik wohl des eifrigen Forschens werth wäre, und er nahm selber sich vor, die Sache gelegentlich in nähere Untersuchung zu ziehen.—

*) Die Musik drückt nämlich niemals, wie die lyrische Poesie, bestimmte einzelne Bilder, sondern vielmehr nur ganze innere Zustände und allgemeine Stimmungen aus, die sie eben auffasst in den arei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens und Abnehmens, und nach dem vorerwähnten Gesetz vielfach verwandter Associaton ausmalt zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Vergl. Charinom. Th. II. S. 12.

**) Symphonie (von συν mit, zusammen, und Φωνή Klang, Stimme) heisst der Wortbedeutung nach nichts weiter, als Zusammenstimmung, Zusammenklang.

## 4. B e r i c h t e.

### Das musikalische London.

(von Karl Klingemann).

März 1828.

**SIE.**

Eines Morgens las ich friedlich die ellenlange Zeitung, — Stempel- und Malztaxe und einige ähnliche Parlamentsverhandlungen rührten mich nur wenig, einige pikante Polizeifälle schon etwas mehr, da sprang ich plötzlich auf. Ich setzte mich indessen wieder hin, und las nun mit Fassung: „Gestern ist Mademoiselle Sontah über Paris hier angekommen. Sie hat gleicg einen Besuch bei Madam Pasta gemacht. Diese gefeierte Sängerin u. s. w.“ Sie also hier! Nun gilts, sich in den schönsten Enthusiasmus zu werfen, die Gläser zu putzen, die Federn zu spitzen, und der musikalischen Zeitung haarklein

zu berichten, was sich hierin zuträgt! Ganz London schien mir an dem Tage musikalischer wie sonst, die Drehorgeln weniger verstimmt, die Dudelsäcke windreicher und harmonischer, die ambulanten Sänger wohllautender, — am Abend schienen selbst die Nachtwächter die Stunden melodischer auszurufen. Welch trauriges Erwachen aber am andern Morgen! Die Zeitung widerrief — nicht Mlle. Sontag, Mad. Schulz war angekommen: — sonderbar, sollte Olympia gegeben —? Sie widerrief am dritten Morgen auch ihren Widerruf, Mad. Schütz war es, und bei dieser blieb es endlich — sie mag eine brave Sängerin sein, aber getäuscht — disappointed nennen sie es hier — war ich einmal. Es hatte damit noch seine besondre Bewandniss. Zeitungsleser in Neu-Südwallis erhalten vielleicht einen ganzen Jahrgang längst veralteter Neuigkeiten auf einmal, und der Leser bedenke, wie einem solchen zu Muthe sein musste, wenn er im Jahr 1815 vielleicht den Jahrgang 1813 erhielt, und ihm nun ein solches Stück Weltgeschichte über den Kopf wuchs! Ungefähr so ging es mir in diesen Tagen, ich hatte ganze Monathefte der musikalischen Zeitung und des Konversationsblattes vom Ende des vorigen Jahres in die Hände bekommen, und flugs hintereinander durchgelesen: in jedem Blatt ärndtete sie neue Triumphe, das Publikum war ausser sich, und sie sang und spielte immer schöner bis sie schied. Warst doch selbst Du, trefflicher Setzer der musikalischen Zeitung, nicht frei geblieben vom allgemeinen Taumel, warst Du doch gleichfalls in eine Begeisterung versetzt, die Manches versetzte, und Manches setzte, was schwer zu beweisen war! Das Alles wurde dem berliner Leser in kleinen Dosen zugetheilt, die ihn behaglich und wohlthuend erwärmen konnten; aber weiss er was das heisst, das süsse Gift so in langen Zügen zu trinken und in enormen Portionen zu verbrauchen? Die Wirkung war berauschend, — es war ordentlich ein Glück, dass sie nicht kam, ich hätte zu unmässig loben müssen. Sie kommt aber am 1. April — dann mag sich Vieles gelegt haben, — aber unsre Bäume sind dann grün, und der neue Frühling hat dann Vorrath an neuen vollen Kränzen mitgebracht. Denn gefallen wird sie hier über die Massen! —

---

Philharmonische Konzerte.

Unseliges Aufschieben, wo so viel Gutes zu sagen ist! — Soll ausführlich nachgeholt werden. Jetzt drängen die Neuigkeiten des Tages.

---

Sie.

21. April.

Aus Dover meldeten die Zeitungen in den ersten Tagen dieses Monates: „Angekommen Se. Exz. der Herr Gesandte N. N. — Lord N. N. — Sir George N. N. u. a. m. — und Mlle. Sontag! Zahlreiche Zuschauer waren am Ufer versammelt, um die berühmte Sängerin zu sehen, deren höchst zierliche Gestalt und bezauberndes Wesen u. s. w.“ — Im dritten philharmonischen Konzert am letzten Montag ging es matter zu wie gewöhnlich, ausser Beethoven's höchst seltsamer und gleichsam göttlicher Ouvertüre zur Leonore (Kaviar für die Menge!) und Moscheles's E-dur Konzert, von ihm selbst mit hinreissender Virtuosität und Vollendung vorgetragen, wollte nichts recht fassen; die fashionablen Gruppen gingen aber in der Pause nach Mlle. Sontag fragend und suchend umher, ohne sie zu finden. In den Blättern erhob sich schon im Voraus Kontrovers über die moderne Helena; ein gewaltiger Konnoisseur beschrieb sie vor ihrem Auftreten, pries Vieles an ihr, hatte aber auch dies und jenes auszusetzen: dagegen erhob sich ein Anderer und fand dies vorurtheilsvolle Vorurtheil so unbillig, wie billig war. Am Dienstag den 15. April war der Tag ihres Auftretens, im „Barbiere di Seviglia.“ Gott weiss, mit welchem Eifer redliche Geschäftsmänner den Posttag abthaten, um zu rechter Zeit im Opernhause zu erscheinen, und doch zu spät zu kommen; es war eine verzweifelte Situation, hier, wo es Wiedersehen galt, sich in einem tiefen schmalen Gange hinter einem hohen Phalanx von antizipirenden Enthusiasten zu befinden, und nichts zu sehen, wie den gleich unglücklichen Nachbar, und keine andere Aussicht zu haben, wie auf breite Rücken und auf Entzücken aus der dritten und vierten Hand. Es war ein prächtiger Anblick — so weit man ihn hatte — das ungeheure Haus in Parterre und Logen gefüllt zu sehen, und das landsmännische patriotische Herz schlug hoch auf, wie das Textbuch nach den ersten Scenen ihr Auftreten andeutete, und Alle in gespannter Neugier sich vorlehnten, um die vielbesprochene Fremde endlich mit eigenen Augen zu sehen und eigenen Ohren zu hören, die ihre Lorbeeren nicht nach Städten, sondern nach Nationen zählen will. Durch den dichten Phalanx hindurch, auf den Zehen stehend, sahen wir die zierliche Gestalt erscheinen; für den Augenblick vergass die vornehme Welt ihre Kälte, und das ganze Haus begrüsste mit einstimmigem Enthusiasmus und nicht ohne Feuer die Deutsche. Alles lauschte nun mit lautloser Erwartung, wie die Sängerin das bekannte: „Una voce poco fa“ anhub, und sich nun mit der Leichtigkeit auf den Tönen wiegte und mit ihnen spielte, die Niemandem weiter eigen ist, wie ihr, und in der sie uns Alle so oft entzückt hat. So war es auch hier; „una Voce poco fa“ that viel, that Wunder, die ungeheuersten Erwartungen wurden befriedigt, oder mindestens auf ihren rechten

Standpunkt gestellt, applaudirend und da capo verlangend war die Bekanntschaft mit der Fremden geknüpft, und siegreich verfolgte diese ihren sichern Weg, mit noch grösserm Triumph in petto. Sämmtliche Musikfreunde und Dilettanti hatten im Zwischenakt viel sich mitzutheilen, zu fragen, zu exklamiren und zu bemerken, während ich bei einer im Phalanx entstandenen Lücke durch einen kühnen Schwung auf die Balustrade mich zum sehenden Zuschauer hinaufturnte, und nun doppelt vergnügt den zweiten Akt erwartete. Mit ihm kamen noch ganz andere Dinge; in der Lektionscene legte Rosine Variationen ein, — meinetwegen die Violinvariationen von Rode, — in denen Arpeggien, chromatische Läufe herauf und hinunter, Staccatopassagen, und Zierlichkeiten der schwierigsten und Schwierigkeiten der zierlichsten Art alle Nebeltemperatur zum wahren Sonnenlande umwandelten; es war gar zu reizend und unwiderstehlich, Lords und Ladies und Gentlemen klatschten um die Wette — nie war ein erfolgreicherer und doch sanfterer Generalsturm geschehen, Säuseln statt Trompetengeschmetter, mezza voce statt Kanonendonner, — wir liessen uns gern noch einmal so bestürmen und einnehmen, und encoreten in Masse durch unendlichen Applaus, worauf die letzte Variation mit gleicher Sicherheit und Lieblichkeit wiederholt, und mit gleichem dolce contento entgegengenommen würde: das Haus stimmte auf galanteste Weise in Lindoro's und Bartholo's beifällige Aeusserungen über den Gesang der Schülerin ein. Im Trio: zitti, zitti, hatte die Sängerin wieder reichliche Gelegenheit, ihre Schalkheit und desirvoltura geltend zu machen, und zum drittenmale wurde „encoret" während die Regel in diesem geregelten Zirkel nur ein da capo zulässt. Zum Schluss wurde Mlle. Sontag mit stürmenden unerhörtem Beifall herausgerufen, und erschien, geführt vom Grafen und Barbiere. Rosine empfing mit zierlicher Beugung den Applaus der Gesellschaft, und die Haupt- und Staatsaktion war vorüber.

Mademoiselle Sontag hat hier einen grössern Triumph errungen, wie der geehrte Leser auf den ersten Blick glauben kann; — in Berlin ging die Sonne ihres Ruhms erst eigentlich auf, und die dortigen Erwartungen konnten höchstens durch die vorläufigen Exklamationen einiger aufgeregten Direktoren etwas hinaufgeschraubt worden sein, — in Paris pflegt auch nicht so viel von deutschen Theaterangelegenheiten zu verlauten, dass nicht la belle Allemande sich ihren Ruf selber hätte machen können, — aber was war hier nicht Alles von ihr gefabelt worden! Personalien sind einer freien Presse immer willkommen, und sie diente uns damit aus deutschen und französischen Blättern und Privatkorrespondenzen; jene bei uns vergessene Flugschrift wurde hier gläubiger Weise als die geheime skandalöse Geschichte Berlins in Auszügen mit „den wahren" und desshalb um so lächerlicher entstellten Namen gegeben, und ein Blatt äusserte noch vor Kurzem einige leise Zweifel an der Wahrheit des Duells zwischen den Lieutenants Spitzdegen und Maulbeere, weil die Namen das und das bedeuteten, also erfunden zu sein schienen, — ganze Städte sollten um ihretwillen aufgestanden, öffentliche Oerter für sie in Aufruhr gerathen sein, und das Publikum, dem alles dies vorgefabelt war, dem als lobende Kritik, vornämlich die Wörter Power, Point und Exertions in die Ohren gerufen werden, dem die Vortrefflichkeiten der „englischen Gesangschule" zum öftern gepriesen werden, das in seinen Dramen ein solches Uebermaass der Natur verträgt, dass selbst der treffliche Schauspieler C. Kemble als Rodrigo in der Rauschscene im „Othello" wirklich aufstösst, dieses Publikum hat ein eignes unübersetzbares Wort für das Nichterfülltwerden zu weit getriebener Erwartungen: „Disappointment!" Himmel, welch ein Verbrechen wäre das gewesen, so erwartungsvolle Hörer zu disappointiren, und in welche Gefahr wäre dadurch die gerade aufkeimende Kunde gerathen, dass in unserm Deutschland ausser Mysticismus, Rosenkreuzerei und dem Jägerchore noch allerlei Geniessbares wächst!

Der Comte de Büffon warf sich jedesmal in seinen Gallastaat, wenn er an seinem grossen naturhistorischen Werke schreiben wollte. Der Leser erwäge, ob ein simpler Berichter bei solchen National-Anlässen nicht auch in einige feierliche Festagsbewegung verfallen durfte, und ob alle diese vaterländischen und heimathlichen Erwägungen, neben dem individuellen, freien und freudigen Anerkennen eines reizenden Gesangtalents, nicht zu einer gelinden Begeisterung hinreissen mussten?

Letztere individuelle Ansicht mag hier noch in kurzen Worten so angedeutet werden: das Stück war glücklicher gewählt für die virtuosenhafte Ausführung der einzelnen freundlichen und effektreichen Gesangstücke, als für das Entfalten voller dramatischer Gestaltung „Figaro handelt für Alle und leitet Alle, bis auf den verschlagenen Bartholo." Ich habe Mlle. Sontag nie in den deutschen Opern gesehen, die einer solchen objektiven künstlerischen Gestaltung Raum geben, und muss bis dahin glauben, dass ihre liebreizende Persönlichkeit, in vollem Einklange mit dem graziösesten, beweglichsten vollendetsten Gesange, in Rollen, wie Bertha im Schnee, die weisse Dame, die Italienerin in Algier, das höchste erreicht und giebt, was ohne jenes Reproduziren, jenes Untergehen des Individuums im darzustellenden Wesen, erreicht und gegeben werden kann. Zu jener Geltendmachung einer unwiderstehlichen

Persönlichkeit durch das Spiel, giebt ihr Rosine nicht Motive genug, aber hier hilft etwas anderes aus: der Ton der besten Gesellschaft, der ihrem ganzen Erscheinen innewohnt, und der auf Alle, sie mögen von unten dort hinauf wollen, oder sich behaglich dort oben bewegen, den wohlthuendsten Eindruck macht. Ihre Stimme war so frisch, und ihr ganzer Gesang so unfehlbar, blühend, und über alles Schwierige den Hauch der Grazie ausgiessend, wie ich sie nur je gehört hatte. —

Die Kunst ist bekanntermassen unendlich, niemals fertig, also auch niemals definitiv abzuzäunen, — die widersprechendsten Erscheinungen, wenn sie nur in sich wahr sind, finden ihre Anerkennung, und selbst für das Neue, Unerhörte, wie es uns auch erschreke oder inkommodire, muss der alte Raum erweitert oder neuer gefunden werden. Die hiesigen Herren Kollegen sind nicht alle dieses Glaubens, — es geht ihnen in der Kunst, wie uns armen Laien in der Naturwissenschaft, denen man in jetziger Zeit die guten alten vier Elemente abdisputirt, und dafür Gott weiss wie viel neue gegeben hat, zu denen auf beängstigende Weise noch immer neue hinzukommen. Diese Kollegen beunruhigt der Gedanke: ob Mlle. Sontag eine Sängerinn ersten Ranges sei — a first-trate Singer, — weil sie nicht wissen, wo sie eine Sängerin, die in ihrer Kunst liebenswürdig und heiter, höchstens sentimental (im besten Sinne des Wortes) ist, die selbst jene donnernden Primadonnen-Schwierigkeiten und Rouladen, bei denen man hergebrachter Weise gleich weiss, wie man dran ist, der Liebenswürdigkeit unterordnet, und die bei alle dem in ihrer Sphäre vollendet ist, so recht hinstellen sollen. Andere thaten disappointirt, sie hatten vielleicht zum erstenmale in ihrem Leben Phantasie gehabt, und somit die wunderbarsten Wunder erwartet. Ein anderer — ich nenne zu ewiger Warnung und zum Schauder aller liebenden deutschen Leser und geliebten deutschen Leserinnen die New-Times — ist patriotisch genug, unhöflich gegen alle meine Landsmänninnen zu werden; Mlle. Sontag sei eine deutsche Schönheit, und damit sei hinlänglich gesagt — — — ich wage den Frevel nicht nachzuschreiben. Die alte Times sagt etwas ähnliches: „sie kann hübsch genannt werden, aber unser Geschmack hier in London ist vielleicht etwas wählerisch (fastidious) geworden, durch den Ueberfluss an weiblicher Schönheit, mit dem wir täglich umgeben sind.“ Das klingt, als ob ein Sultan in seinen Serail spräche; einem ergrauten Politiker ist dergleichen indessen eher nachzusehen. In einem andern Blatt — ich glaube der Kourier, — macht ein Disappointetster in einem „eingesandten“ Artikel seinem Unmuth über getäuschte Erwartungen Luft, und gleich darunter steht das himmelhöchste Lob des Berichters selber. In Paris hatte man bekanntlich vermuthet, die Sängerinn müsse, ihrer Grazie nach, eine Französin sein; auch dazu hat sich hier ein Pedant gefunden. Die Mehrzahl ist indessen bedeutend entzückt, mehr wie einer vergleicht sie mit Mad. Katalani, und bemerkt der zu neu und wahr, dass sie nicht so viel Kraft der Stimme, aber mehr Virtuosität und Ausführung habe. Alle aber beginnen mit einem förmlichen Steckbrief oder Passsignalement:

Augen blau,
Haar blond,
Gesichtsfarbe klar und roth,
Alter 22 Jahr u. s. w.

— in letzterm Punkte finden sich aber auch Widersprüche, — ein Blatt sagt, sie sähe älter aus, wie sie wirklich sei, und ein anderes versichert gerade das Gegentheil.

(Schluss folgt.)

---

Berlin am 30. April 1828.

## Spontini's grosses Konzert im Opernhause.

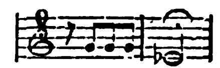
Spontini hat die Einnahme der jährlichen Busstagskonzerte, die ihm zugewiesen war, bekanntlich wohlthätigem Zwecke gewidmet; er beeifert sich, an diesem Tage Kirchen- und Konzertkompositionen unserer grossen Tonkünstler, Haidn, Händel, Beethoven, dem Publikum mitzutheilen; er ist, wie unsere (durch Schuld der Druckerei verspätete) Ankündigung im vorigen Blatt erwähnt, der erste, der Johann Sebastian Bach uns öffentlich zurückgeführt hat. Alles dies ist so ehrenvoll, so dankenswerth, dass es weh thut, statt ungetrübter Freude darüber Missbilligung und ernstliche Rüge laut werden zu lassen. Allein nie ist strenge Wahrheit für die öffentliche Besprechung musikalischer Angelegenheiten dringendere Pflicht gewesen, als jetzt, wo jedes Unterhaltungsjournal, ohne Beruf, ohne Vorbereitung und ohne wahres Interesse an der Kunst, sorgloses Geschwätz über sie verbreitet und, unbekümmert um die Folgen der leichtfertigen Konversation, das höchste Gelingen und offenbare Misslingen zu etwa gleicher Flachheit umschütteln möchte. Die vorübergleitenden Bilder des täglichen Treibens sind vor dem Spiegel der Konversation, an ihrem Platze; allein die ewigen Heiligthümer der Kunst gehören nicht in plauderhafte Boudoirs. Ist nun gar Anlass zu einer gutmüthigen, nicht aber gutbedachten Rücksicht, z. B. auf Spontini's wohlthätige Bestimmung über die heutigen Einnahme, so wird die höhere Angelegenheit der Kunst vollends bei Seite geschoben.

Dies darf nun hier nicht geschehen. Die Wohlthätigkeit Spontini's und seinen Vorsatz,
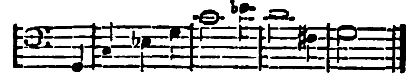
dem Konzerte klassischen Inhalt zu geben, ehren und danken wir ihm; die Ausführung war aber zu tadelnswerth, selbst abgesehen von der Zusammenhäufung so fremdartiger, theilweise fragmentirter Werke.

Die Anordnung des Orchesters war die in Paris üblichere terrassenförmige, der zufolge das Chor der Bläser hinter den Reihen der Saiteninstrumente vereinigt ist. Diese vollkommne Aussonderung liess den Gegensatz der Saiten- und Bläserchöre erwünschter Weise klarer heraustreten; aber die Bläser waren so weit zurückgeschoben, dass sie, zumal in Sätzen einzelner Stimmen, für den Zuhörer zu sehr an Klangfülle verloren *); eine besondere Folge hiervon war, dass man in der gewaltigen Symphonie, namentlich im ersten Theile, kein rechtes Forte hörte.

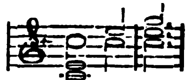
Die Tempi, besonders des ersten, dritten und vierten Satzes, waren dermassen übertrieben, dass das erste Thema



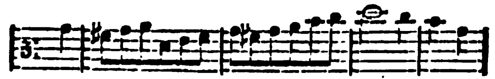
seine rhythmische Gewichtigkeit verlor und gleichsam als eine Vibrirfigur erschien, das Thema des dritten Satzes



seine tiefe Bedeutung, der letzte Satz besonders im Anfang seine Hoheit einbüsste und — was die zweite Ursach am Ausbleiben der vollen Kraft war — den Saiteninstrumenten nicht Zeit zum vollen Ausziehen des Tones gelassen wurde. Nur zu oft hat dadurch die Genauigkeit und Bestimmtheit des Tones gelitten und leider hat es dabei nicht an unverzeihlichen Fehlern im Einzelnen gefehlt. So haben die Posaunen den dreimaligen Einsatz des Finale
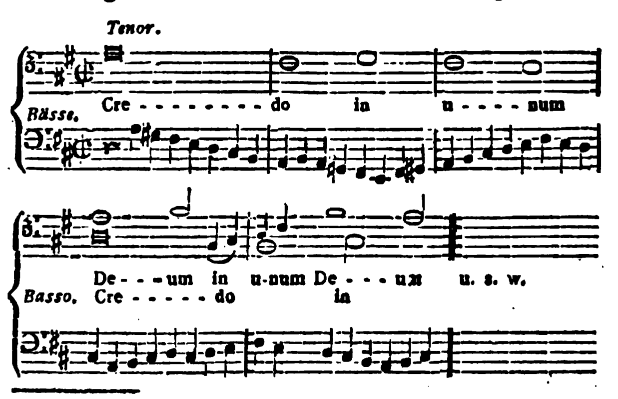


nicht ein einziges mal bestimmt und stark intonirt, sie und die Trompeten nie das Forte in festgehaltenen Tönen, sondern stets mit unbefriedigendem kurzem Anstoss gegeben; die Bratschen die Beantwortung des Fugatenthema im Trio



beidemale kaum für den, der das Stück auswendig weiss, geschweige für Unvorbereitete zu Gehör gebracht *).
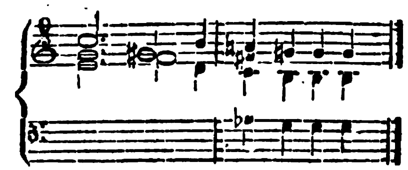
Reihenweis liessen sich die Erinnerungen gegen die Aufführung des Kyrie und Gloria aus Beethovens grosser Messe aufstellen. Indess — es kann selbst bei dem besten Dirigenten einmal über eine ganze Ausführung sich Missgeschick verbreiten. Womit könnte man aber den zwiefachen Missgriff vertheidigen, den sich Spontini gegen Bach erlaubt? Hat man auch dieses Meisterwerk Bachs bis jetzt dem Publikum vorenthalten, so lebt doch mehr als ein Zeugniss von seiner Hoheit im Geiste der deutschen Musikfreunde, um ihnen fremde Zuthat zu verrathen.

Bachs gewaltig, wie durch die ganze Christenheit erschallendes Glaubensbekenntniss tritt frei, mächtig, in eigener Kraft sicher ruhend, über den wogenden Bässen fest und unbewegbar ein:

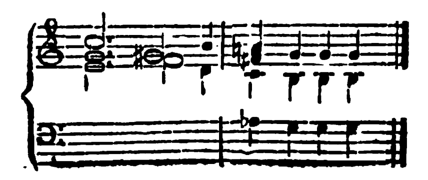



*) Gewiss hat die Stellung des Orchesters auf der Bühne hierbei nachtheilig gewirkt, da die Koulissen und leinenen Seitenstücke, so wie die hochoffene, mit Seilen, Latten, Balken akustisch-unordentlich durchzogene Decke den Schall einsaugen, statt zurükwerfen. Aber das musste den Direktor noch mehr bewegen, die Bläser so weit wie möglich aus der nachtheiligen Umgebung vorzurücken. Am Gerathensten wäre es wohl für solche Aufführungen, das gewöhnliche Orchester zu überbauen und das ganze Personal in das Proscenium und über das Orchester zu bringen.

*) Noch ein wahrscheinlich vom Notenschreiber herrührender und stets unbemerkt gebliebener Fehler muss endlich zur Sprache kommen — aus dem zweiten Theile des Finale. In dieser Stelle

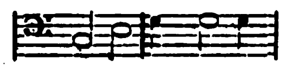


scheint in den Violoncellstimen der Tenorschlüssel vergessen und man hört den Satz so:
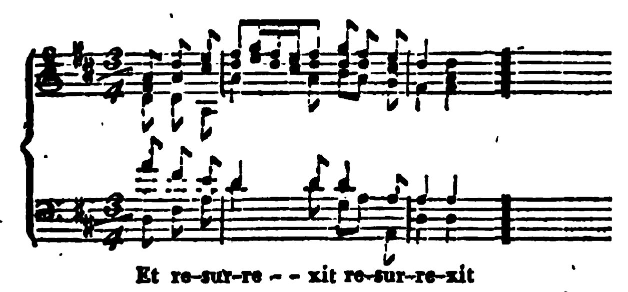


so alleinherrschend, dass nach den fünf Chorstimmen auch die erste und nach ihr die zweite Violin dieselbe Weise intoniren müssen und die Fugenform in der Idee des Kunstwerkes ihre strengste Rechtfertigung, Nothwendigkeit findet.
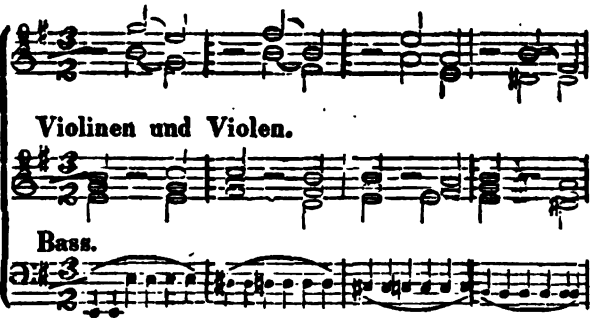
Nicht so wurde heut begonnen, sondern eine leiermässige Einleitung vorausgeschickt. Man sagt, sie sei von Emanuel Bach. Wie dieser selbst gestanden hat, von der Grösse seines Vaters (eigentlich von dem Mangel gleich hohen Berufes) in eine andere Bahn gewiesen zu sein, darf nicht einmal erst in das Gedächtniss zurükgerufen werden; Spontini hätte durch Kunstsinn allein schon von der Unangemessenheit jeder, und von der Dürftigkeit dieser Einleitung überzeugt werden müssen, wenn er sich nur mit dem grossen Gegenstand seiner diesmaligen Thätigkeit vertraut gemacht hätte. Noch seltsamer, fast lächerlich war die unmittelbare Anknüpfung des „Heilig" mit seiner kleinlichen Ariette und seinem hohlen Modulationswechsel zwischen Himmel und Erde und der ledernen Fuge;




(übrigens deutsch gesungen, nach dem lateinischen Texte des Credo) nach dem begeisterten Jubelruf des Resurrexit:




Kann bei solcher — Entfremdung von den auszuführenden Werken noch die unbefugte und unpassende Veränderung der Instrumentation auffallen? Das Heiligthum dieser heiligsten Messe kann das Crucifixus genannt werden, in dessen Tonreigen man das Wunder, den unendlichen Schmerz, die tiefste Mitempfindung — den vollen Inhalt des Gedankens der Todesweihe zur Erlösung des Menschengeschlechts vernimmt. Hier kann kein Zug ohne Schaden und Frevel am Ganzen geändert werden, weder in den Singstimmen, noch im Orchester, das über dem Basso ostinato folgende Figur der Saiten und Bläser durchzuführen hat:




Diese weichen, gleich hingehauchten Seufzern klagenden Flöten wurden durch Klarinetten und — — — Oboen verstärkt. **Marx.**

## 5. Allerlei.

### Bekanntmachungen.

1.

Unsers geehrten Mitarbeiters, des so vielfach verdienten K. K. Kapellmeisters Freiherrn Ignatz von Seyfried Hinscheiden wird uns so eben gemeldet. Seine letzte öffentliche Thätigkeit wandte sich unter andern auf die ehrende Herausgabe der Werke seines Lehrers Albrechtsberger und auf den musikalischen Theil der Bestattungsfeier seines grossen Mitbürgers und Kunstgenossen Beethoven. Ueber beides hat die Zeitung berichtet.

2.

Bei der zunehmenden Anzahl und Thätigkeit unsrer geehrten Mitarbeiter, wird es nöthig, jeden thätig Antheilnehmenden um möglichste Gedrängtheit ergebenst zu bitten.

3.

Nachdem der diesjährige Winter das berliner Konzertwesen aus seiner bisherigen Verderbtheit zu einem würdigen Standpunkt erhoben und durch den glänzenden Erfolg der Möserschen Versammlungen unsre stets festgehaltene Ueberzeugung bestätigt hat, dass einem edlern Kunststreben auch ein günstiger äusserer Erfolg zu Theil werden müsse: so soll von nun an kein berliner Konzert, in dem nicht wenigstens ein künstlerisch wichtiges Werk, z. B. eine vollständige Symphonie, ein grösseres und gehaltvoll gearbeitetes Ensemblestück, aufgeführt wird, in diesen Blättern angezeigt oder beurtheilt werden. Die Masse wichtigerer, würdigerer und für öffentliche Besprechung ergiebigerer Gegenstände rechtfertigt diese Ausschliessung der werthlosen, Künstler und Publikum entwürdigenden und verderbenden Konzerte in der bisherigen schlechten Virtuosenweise. **Die Redaktion.**

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 14. Mai. —— Nro. 20. —— 1828.


## Künstlerleben.
### Bei Raphaels Cäcilia.

Geheimste Stille, heil'gen Friedens Walten,
Lichtblauer Himmel, nebelduft'ge Weiten! —
So in geheimster Brust will sich bereiten
Festlicher Andacht seliges Entfalten. —.

Ist noch ein Bann, den Geist mir einzuhalten,
Den lichte Schwingen hoch und höher leiten?
Das Ohr erlauscht der Engel Lied und Saiten,
Das Auge schaut die himmlischen Gestalten! —

„O stört mich nicht, o lasst mich still gewähren!
Und nennt mich nicht mit meinem alten Namen,
Seit ich vernahm das Lied der heil'gen Schaaren. —

Zieht an sonntäglich Kleid; kniet an den Altären;
Fromm horcht! von heil'ger Kunst sollt ihr erfahren,
Wie gottgeliebte Engel beten. Amen."

Droysen.

## 3. Beurtheilungen.

1. Die Instrumentirung für das Orchester, und
2. Die Instrumentirung für sämmtliche Militair-Musikchöre von A. Sundelin. Wagenführ in Berlin. 1828.

Bei der Masse von Kenntnissen und Fertigkeiten, die dem Tonsetzer jetzt unentbehrlich und gegen die Ansprüche früherer Zeiten mit Recht verzehnfacht erscheint, ist jede Hülfe zu ihrer Erwerbung dankenswerth. Der K. Kammermusikus, Herr A. Sundelin hat sich Ansprüche auf diesen Dank und das Verdienst erworben, zuerst in unsrer Periode mit einer gewissen Vollständigkeit die Technik der Instrumentenbehandlung für Tonsetzer selbständig abgehandelt zu haben; ein Unternehmen, das nur der mit voller Gerechtigkeit würdigt, der da weiss, wie mühselig und unsicher diese Kenntniss bisher zusammengesucht, oder unter tausend Missgriffen der Erfahrung abgelauscht werden musste und wie auffallend dieser Zweig des Unterrichts von so vielen Tonsetzlehrern vernachlässigt worden ist.

Allerdings ist die Bahn erst eröffnet, das Ziel keineswegs erreicht. Ueber die Ausführbarkeit der Sprünge, der Doppelgriffe und Arpeggiaturen auf den Streich-Instrumenten hätte man weit gründlichere Belehrung gewünscht;

die schwierigen Tonfolgen auf den Blasinstrumenten wären vollständiger aufzuzählen gewesen; bei einigen, namentlich bei Fagott und Oboe, hätte man gern die neuern Versuche, fehlende Töne durch Klappen zu gewinnen, erwähnt und kurz beurtheilt gesehen; der Unterschied der natürlichen und gestopften Töne und dieser untereinander hätte in der Abhandlung vom Horn viel vollständiger und genauer auseinandergesetzt werden können. Ja diese wesentliche Bereicherung wäre ohne Ausdehnung des Werks zu erlangen gewesen, wenn der Herr Verfasser durch systematischere Anordnung sich so mancher unnöthigen Wiederholung und Exemplifikation in Noten überhoben hätte. Z. B. der Tonfuss in Flöten, Klarinetten, Hörnern, Trompeten, der jetzt in jedem Heft und bei jedem Instrument einzeln mit breiten Notenbeispielen erläutert ist, konnte auf ungleich minderm Raume mit einer allgemeinen kurzen Erklärung und nachher bei den einzelnen Instrumenten mit blosser Angabe der üblichen Stimmungen abgefertigt werden. Indess hegen wir gegen die erste entscheidende Eröffnung einer Bahn zu viel Achtung, um diese Erinnerungen für künftige Abhandlung als Vorwürfe für Herrn Sundelin auszusprechen. Sein Verdienst wird durch künftige Fortschritte auf seinem Wege nur bestätigt werden und der dermalige Werth seiner Schrift bleibt vollends bis dahin unangetastet. Möge er durch eine zweite Ausgabe bald in den Stand gesetzt sein, selbst als erster Verbesserer seines Versuchs zu erscheinen. —

Seine verdienstliche Unternehmung veranlasst uns noch zu folgender Betrachtung, die durchaus keinen besondern Bezug auf Herrn Sundelin hat, der wir aber um des gemeinen Besten willen allgemeine Beherzigung wünschen. — Es ist ohne Weiteres zuzugeben, dass von den Tausenden, die sich als Orchestermitglieder, Organisten, Sänger u. s. w. der Tonkunst widmen, nur ein sehr kleiner Theil einen Beruf für Komposition haben kann. Die bei weitem grösste Anzahl der Musiker versinkt in reine Handwerksmässigkeit, die neben dem ursprünglich gerechten Künstlerstolz um so disharmonischer und drückender heraustritt. Aus diesem doppelten Uebel giebt es nur einen Rettungsweg, und der ist niemandem, wenn er nur ernstlich will, verschlossen: das Unternehmen, seiner individuellen Beschäftigung durch Oeffentlichkeit eine ausgebreitetere und allgemeiner anerkennbare Wirksamkeit zu geben. Ein solches hat z. B. Herr Sundelin, wenn wir auch ganz von seinen Kompositionen absehen, für sich errungen. Er ist von nun an nicht mehr ein Ungenannter von den Hunderten, die in den Orchestern nur ihre nächste Pflicht abdienen; sondern er hat seinen Standpunkt benutzt zu einer allgemein nützlichen und ehrenwerthen Leistung. Wenn jeder Kenner eines einzelnen Instrumentes, ein Klarinettist Tausch, ein Fagottist Humann, ein Hornist Schunke, ein Posaunist Belke — und wie die trefflichen Virtuosen unserer und auswärtiger Kapellen alle heissen, wenn jeder von ihnen nur sein eignes Instrument mit erschöpfender Vollständigkeit und Präzision abhandelte: so würde er sich ein bleibendes Denkmal stiften und für eine künftige Insrumentenlehre einen wichtigen und ehrenden Beitrag liefern; ein Unternehmen, das noch erspriesslicher würde, wenn man Anlass nähm', die und jene bisher vielleicht unbekannt gebliebne Verbesserung am Instrument oder in seiner Behandlung zur Sprache zu bringen und gemeinnützig zu machen. — Gern wird die Ztg. solche Beiträge mit Erkenntlichkeit aufnehmen, und Herrn Sundelins Unternehmung dadurch natürlich um so fruchtbarer und anerkennungswerther, auch eine noch verbesserte Ausgabe befördert werden. —

Doch gelte diese Andeutung nur als ein einzelnes Beispiel. Aehnliche, gleich wichtige Gelegenheiten für gemeinnütziges Wirken wird jeder überlegende Musiker in dem Fache finden, das ihm das vertrauteste und liebste ist. Es giebt noch so viel zu thun!

Marx.
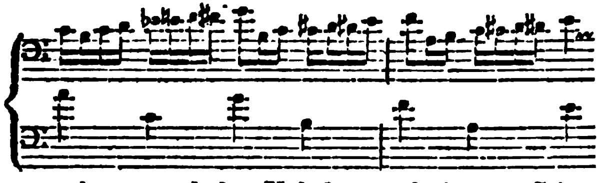
---

Deux Duos pour deux Bassons comp. par Charles Jacobi. Bonn bei Simrok.
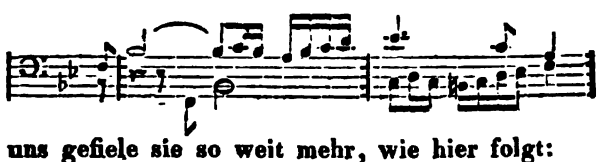
Herr Jakobi, Kammermusikus beim Herzog von Koburg, ist ein vorzüglicher Fagottist, und

schreibt vortheilhaft für sein Instrument; bevor er aber die Welt mit seinen Kompositionen bekannt machte, sollte er sie zuvor einem kunstverständigen Freunde vorlegen, und ihn bitten, sie von allen Uebeln zu erlösen. Das erste Duett ist in C-dur, das zweite in B-dur geschrieben. Jedes Duett besteht aus drei Sätzen, die sämmtlich gut angelegt sind; was aber die Verbindung der verschiedenen Theile zu einem Ganzen, Durchführung der Hauptgedanken, Modulation und Reinheit im Satz betrifft; so fehlt Herrn Jakobi noch viel, um den billigsten Foderungen der Kritik Genüge zu leisten. Einige Proben davon mögen ihn überzeugen, wie aufmerksam wir seine Duette durchgesehen.

Im ersten Allegro des ersten Duetts, ist der Eintritt des Nebengedankens übereilt. Schon unser Gefühl lehrt uns, dass eine Periode nicht eher als geschlossen angesehen werden kann, als bis eine Ruhe in der Gedankenfolge eintritt; und eine neue Periode nicht eher beginnen kann, bis der Ruhepunkt der vorhergegangenen vorüber ist. Dieser Ruhepunkt hätte hier, im zwanzigsten Takt mit dem harten Dreiklang aus D gebildet werden sollen; mit dem 21. begann dann der Nebengedanke wie sich's gebührt. Stellen, wie diese im zweiten Theile des ersten Satzes,



verrathen gänzliche Unbekanntschaft mit Stimmenführung und reinem Satz. Es ist Schade, dass Herr Jakobi die Nachahmung in der Oktave, die im neunten Takte des ersten Satzes vom zweiten Duett angedeutet ist, nicht vollendet hat. Die Stelle ist bei Jakobi so:



uns gefiele sie so weit mehr, wie hier folgt:



---

Air varié pour deux Clarinettes avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basso, 2 Hautbois et 2 Cors — par C. F. Kästner. Oeuv. 3. Berlin bei Schlesinger.

Diese Variationen sind ganz, was sie sein wollen: sehr ansprechend nicht besonders schwer, und doch geeignet, sich damit Beifall zu erwerben, wenn man sie nur mit Fertigkeit und Geschmack vorzutragen fähig ist. Aus der mässigen Begleitung kann man schon erkennen, dass sie nicht prätensiös gehalten sind; aber sie erregen auch keine Erwartung, die unbefriedigt bliebe, wesshalb sie allein schon gelobtzuwerdenverdienen.

---

Variationen über die Romanze: „seht ihr von fern die alten Mauern," aus der Oper: die weisse Frau; für Violine mit Begleitung einer Violine, Viola und Violoncello von L. Jansa. 31. Werk. Wien bei Hasslinger.

Die allgemein beliebte Romanze ist durch Herrn Jansas geschmackvolle Veränderungen noch interessanter geworden, als sie an sich schon ist; das Urtheil über sie kann daher nich anders als sehr beifällig sein. Wir empfehlen sie hiermit, allen fertigen und geschmackvollen Violinspielern bestens.

---

Alinde. An die Laute. Zur guten Nacht. Gedichte von Fr. Rochlitz, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Werk 81. Wien bei Hasslinger.

Von Herrn Schubert ist man schon richtige Auffassung der Gedichte und meist originelle Behandlung derselben gewohnt; auch in diesen Liedern bewährt er sich als vorzüglichen Liederkomponisten.

Das Lied: „Alinde," ist hinsichtlich des musikalischen Theiles sehr gut erfunden und dem Gedicht durchaus angemessen; die Steigerung bei dem oft wiederkehrenden Ausruf „Alinde! Alinde!," beurkundet allein schon den kunstgeübten Meister.

Nr. 2. „An die Laute“ ist bei weitem schwächer als oben angezeigtes und das nachfolgende Lied: „Zur guten Nacht,“ das bestimmt ist von einem Kreis in Liebe verbundener Freunde zum Schluss einer Abendtafel gesungen zu werden, und allgemeine Anerkennung finden wird. Ein einziger Akkord bezeichnet die Tonart desselben und zugleich die Stunde zum Aufbruch, wie das Gedicht verlangte; denn es beginnt mit den Worten:

„Horcht auf! es schlägt die Stunde,
Die uns'rer Tafelrunde
Verkündigt: geh' jeder heim.“

Der Dichter hat dem Komponisten überlassen, selbst eine Stunde zu bestimmen: welche er zum Schluss einer Abendmahlzeit für angemessen hält. Ein solches Verfahren ist sehr geschickt, die Neigungen Anderer zu erforschen. Ob der Dichter hier die Absicht gehabt hat, sei dahingestellt; genug, dass Herr Schubert uns verrathen hat, er sei dem langen Genuss der Tafelfreuden nicht abhold.

---

Der Wanderer an den Mond. Das Ziegenglöcklein. Im Freien. Gedichte von Seidl. In Musik gesetz für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — von Franz Schubert. Werk 80. Wien bei Haslinger.

Trefflich ist im ersten Lied die Sehnsucht des Wanderes nach seiner entfernten Heimath durch die Tonart G-moll, und die stete Bewegung des Fortschreitens durch auf und absteigende Intervalle in Achteln ausgedrückt. Von ergreifender Wirkung ist der Eintritt des G-dur bei den Worten: „Du (der Mond) aber wanderst auf und ab.“

„Das Ziedenglöcklein“ ist so durchaus schön komponirt, dass wir es wohl würdig hielten, das Produkt eines Beethovens zu sein.

Das Lied: „Im Freien“ gehört unter die Lieder des Herrn Schubert, von denen man mit Recht sagt: sie wären zu gut; da aber zu gut, nicht mehr gut ist; so können uns auch übertriebene Lieder, wie das hier angezeigte, nicht zufrieden stellen. Der Hauptfehler liegt in der dominirenden Begleitung des Pianoforte, die den Gesang zurük im Schatten drängt. Bei Gesangstücken wird dieses Verfahren stets getadelt; wie viel mehr aber ist es bei Liedern zu missbilligen, wo die Begleitung höchstens nur den Gesang unterstützend gebraucht werden darf.

M. E.

---

Scena ed Aria. Ah! perfido spergiuro, coll' Accompagnamento di Pianoforte, composta da A. L. Crelle. Berlin, bei Trautwein.

Die Begleitung ist besonders durch zweckmässig gewählte Noten-Figuren und schöne Wendung harmonischer Folgen an mehrern Orten reichhaltig ausgeschmückt; nur hätte die Singstimme anders behandelt werden müssen, deren Karakter an mehrern Orten nicht richtig aufgefasst ist. Namentlich scheint der Komponist noch nicht in das Wesen der italischen Sprache eingedrungen, indem er z. B. an mehrern Orten die erste Silbe zweisilbiger Hauptwörter, welche stark betontwerden muss, im Auftakt, und die zweite welche keinen Accent hat, im Niederschlage des Taktes und zwar so anbringt, dass durchaus eine wesentliche Betonung der zweiten Silbe erfoderlich ist. Es dürfte wohl überhaupt deutschen Komponisten angerathen werden, vorher jene Sprache so weit zu erlernen, dass es ihnen nicht unmöglich wird, gute italienische Schriftsteller und besonders Dichter nicht nur leidlich zu übersetzen, sondern deren eigenthümlichen karakteristischenInhalt genau aufzufassen, ehe sie zur Komposition italienischer Texte schreiten. Abgesehen hiervon ist die Kompositon recht gehaltvoll, die Singstimme sehr praktikabel und die ganze Scene für die Ausübung nicht zu schwierig.

H. B.

---

## 4. Berichte.

### Das musikalische London.

(von Karl Klingemann).

März 1828.

(Forsetzung.)

Aus einigen muss ich, damit der Leser selbst sehe, wie diese Stimmen der Zeit lauten, Auszüge geben.

Der Morning Chronicle

zählt zuerst die Nachtheile einer zu grossen Erwartung auf. Das Signalement lautet hier so:

„Mlle. Sontag ist in der Blüthe der Jugend, ihre Gestalt ist leicht und voller Grazie, obgleich etwas zum Embonpoint geneigt, und ihre Schönheit ist von der Art, die ihre einnehmendsten Landsmänninnen karakterisirt, eine zarte helle Gesichtsfarbe, lichtes Haar, und sanfte blaue Augen, die sie häufig mit einem theils schwärmerischen, theils schalkhaften Blick nach oben schlägt. Ihre Hand ist besonders schön und wohlgeformt. — Ihre Stimme ist ein Sopran von grossem Umfange, aber mehr durch ihre Süsse und Biegsamkeit als durch Fülle und Kraft ausgezeichnet. Ihre Leichtigkeit in der Ausführung ist gross, nichts konnte die Sicherheit und den Glanz übertreffen, womit sie über eine Passage in den rhodeschen Variationen glitt. — — Mlle. Sontag fehlt es an Kraft (Power) und ihre Artikulation (Artikulation — der Worte, oder Formirung der Töne?) ist nicht ganz frei von den Mängeln, die die deutsche Schule bezeichnen. — u. s. w."

Die Times redet also:

zuerst Signalement — „Alter 22 Jahre — sonst wie oben. — Schien befangen — villeicht deshalb ihr Spiel nicht lebendig genug. — Kein dramatischer Ausdruck — diesen scheint sie für untergeordnet zu halten. Ihre Stimme ist ohne ungewöhnlich stark (pouerfull) zu sein, sehr klar und melodisch; aber ihr grösstes Verdienst ist Biegsamkeit. Ihre Manier ist, der ausserordentlichen Leichtigkeit halber, mit der die Natur ihre Stimme begabt hat, verzierter wie die irgend einer jetzt lebenden Sängerin, und ihr musikalischer Geschmack ist so sehr gebildet, dass der Gebrauch von Verzierungen, selbst in den häufig obligaten Passagen der Rosine, an keiner Stelle für unpassend oder überladen erklärt werden kann. Aber durch diese ausserordentliche Leichtigkeit der Ausführnug, womit sie die Natur begabt, scheint sie verleitet worden zu sein, das Studium des Ausdrucks (gut!) zu vernachlässigen. Bei ihrem Auftreten wurde sie mit einer auf diesem Theater selten erlebten Vehemenz des Applauses und der Akklamation begrüsst. Sie erwiederte diesen schmeichelhaften Empfang mit einer ladylike madetty (unübersetzbar, etwa: damenhafte Sittsamkeit), die allein hätte hinreichen mögen, das ganze Auditorium für sie einzunehmen. Die Kavatine; „Una voce poco fa," sang sie in einem eben so geschmackvollen, als neuen Styl. Zwei Stakkato-Passagen, die sie hier anbrachte, hätten durch den leichten Bogen des besten Violinspielers nicht übertroffen werden können. Dies war nach unserer Meinung das nec plus ultra der Gesangfertigkeit. Dann werden die Varationen gepriesen: ihre Ausführung der zweiten in Arpeggios war bei weitem der der Mad. Katalani überlegen" — noch hielten die Bedenken, ob sie alle Erfodernisse besässe, die jenes Schreck-Phantom, a first-rate Singer, konstituirte, — und das Ganze schliesst mit der obigen sultanischen Bemerkung.

Aber der Morning Herold

lobt mit vollen Backen und ist ausser sich vor Vergnügen, — Gedränge, — früher Schluss des Ober- und Unterhauses wegen Mlle. Sontag, — Signalement: — „ihre Nase ist ein klein wenig in die Höhe gehend (is a little inclined to turn up), was einen klugen Sinn (intelligent mind) andeutet. — Ihr Recitativ hat im Ganzen nichts Ausgezeichnetes, aber ihre Ausführung der Arien ist im vortrefflichsten Styl, brillant und reizend im höchsten Grade. In der That ist es kaum denkbar, dass eine Menschenstimme zu solch einem Gipfel der Vollkommenheit gebracht werden könne. Wir haben die Mara, Billington, Katalani, Kamporesi gehört, aber keine dieser berühmten Sängerinnen gefiel uns auch nur im Entferntesten in dem Grade, wie Mlle. Sontag uns in den Arien des Rossinischen Meisterwerks entzückte. Der Schluss einer ihrer Arien (— es muss die zweite Variation gewesen sein —) war so, als ob Nachtigall, Amsel und Drossel, begleitet von Flöten, Flageolets und andern Instrumenten, in ihren schönsten Tönen wirbelten. — — Für jeden, der die Tonkunst liebt, ist's eine Reise von 100 (engl.) Meilen werth, sie zu hören. Wir sahen nie eine italienische Sängerin, die uns so bezaubert hätte."

Die einsichtigste und unparteiischte Kritik habe ich in der Litterary Gazette gefunden, einem schätzbaren wöchentlichen Blatte; wäre sie nicht so lang und wiederholte sie nicht, was wir schon wissen, setzte ich sie ganz her. Sie beginnt so: „Indem wir vorausschicken, dass die schöne Fremde nichts so sehr zu fürchten hat, als das voreilige Lobpreisen, das einige Blätter vor ihrem Erscheinen unter uns füllte, erkennen wir sie für eine ungemein reizende, graziöse und hochbegabte Sängerin, eine Sängerin, die mit unaufhörlichem Vergnügen gehört werden muss, und die, wenn sie auch kein Staunen erregt, dagegen das bei weitem belohnendere Gefühl des Entzückens stets rege erhält." — Dann kommt wieder, das obligate Signalement: — Deutsche Schönheit — Saxon face. — — „Wir möchten sie noch lieber im Konzert hören" u. s. w. —

In eine rechte kunstgemässe Würdigung geht auch sie nicht ein; — alle bleiben auf der konversationsmässigen Oberfläche und bei den empyrischen Wahrnehmungen.

Während aber die Kritiker sich so an der Schaale und dem Schaalen abmühen, geniesst das weltkluge und geliebte Publikum den Kern, hat sie zum zweitenmale bei übervollem Hause im Barbiere applaudirt, und wird sie heute Abend

in einem gedrängten Moscheles'schen Konzerte hören; sie glänzt in den Soirées musicales der Grossen, und wird in eigenen Konzerten und neuen Rollen Triumphe und Schätze ärndten, cum gratia in infinitum! —

Sie ist natürlich Neuigkeit des Tages, zwei Abbildungen von ihr, eine noch unähnlicher wie die andere, (sie hat Unglück darin) prangen schon in den Kunsthandlungen, und für die Konversation ist nichts bequemer, wie eine solche Erscheinung (Berliner Theezirkel haben's zur Genüge erfahren) — es ist ordentlich begeisternd, wenn man bedenkt, wie mancher schweigsame Schäfer, der sonst seiner Tanznachbarin kein Wort zu sagen gehabt hätte, ihr jetzt dreist die kühne Bemerkung macht: Mlle. Sontag sei eine deutsche Schönheit und singe charmant. Die Blätter geniessen denselben Vortheil, eines meldet den drei vereinigten Königreichen, ihr Name bedeute auf deutsch „Sontag," sie sei also keine alltägliche Sängerin; — ein anderes meldet: am vergangenen Freitag, machte Sir Walter Scott die Bekanntschaft der gefeierten Sängerin — (man beneide mich, ich war Augenzeuge! —) in einem dritten findet sich nach so vieler Prosa, selbst Poesie, unter folgender Aufschrift:

> Al meriti e talenti impareggiabili, che per il debout della Sirena del Canto, la sempre celebre Signora Sontag etc. dedica il presente (Canto il Cav. J. B. armonia e Belleza).

14 ganzer Strophen! — und schliesslich meldet man abermals aus Dover: „ihr Pass, statt der gewöhnlichen Bezeichnung der Person nach Augen, Nase, Mund, hatte bloss die Worte, vom Minister selber geschrieben: „Presque angélique." —

## Eine rein englische Oper.

Ich ging also in Isidore de Merida, oder the Devil screek (die Teufelsbucht), in der ich auch keine deutsche Faser vermuthen konnte, denn sie war alt, antediluvianisch, nur eben wieder hervorgesucht; der Komponist hiess Storace, ich hatte von ihm auch nicht ein Sechszehntheil vorher gehört oder gesehen. Es ist schon Gras über jene Vorstellung gewachsen, der Leser verlange also keine Dartsellung der Geschichte, — wäre sie mir auch heute Morgen beim Frühstück vorgespielt worden, ich wüsste sie nicht zu erzählen, so bunt ist sie. Von Seeräubern handelt sie aber, das weiss ich noch. Die Geliebte ist in ihren Händen, der Liebhaber, d. i. der, der sich hat, so lange er sie nicht hat, ist der Herr Isidore von Merida; nach vielem Hin und Her, — er wird unter andern von den Seeräubern beim devil-screek ins Wasser geworfen, entkommt aber, — legt sich die Obrigkeit dazwischen und er bekommt sie. Die Musik verstand ich nicht, — ein kurioser Komponist, der Hr. Storace! Verstehe mich der Leser wohl, ich verstand wohl die Harmonie, die Uebergänge und sonstigen Gänge, gegen Frappantes hatte sich der Komponist verwahrt, — aber den Gang des Ganzen konnte ich nicht ergründen. Ich sass da als ein Deutscher, mit kritischer Gewissenhaftigkeit, um die Idee, das Verhältniss des Einzelnen zum Ganzen, und das Ganze selbst im Kunstwerke zu fassen, kurz ich hatte nicht ohne Nutzen die musikalische Zeitung gelesen; aber den wohlbekannten rothen Faden (im Vorbeigehen gesagt, er ist bei uns durch vieles Gebrauchen schon so dünn und fahl geworden, dass wir bald einen neuen haben müssen) den fand ich nicht. Die Ouvertüre that sehr ungebehrdig, — langes Andante, — noch längeres Allegro, — Trompeten, Posaunen, Pikkolflöten, Weberismen, — wo hat der Hr. Storace das Alles her? Mit einem Male in der Mitte der Symphonie strich er sich sein modernes Toupé weg, und setzte eine schöne Allongenperücke auf — ein steifleinener Fugensatz! Dann kam aber wieder das Toupé mit unendlichem Lärmen und endlichem Ende. Eben so zum Desperatwerden desperat war es in der Oper selbst. Isidore, Mr. Braham, (nicht ein jüngerer, sondern immer noch der alte, von dem ich der musikalischen Zeitung schon 40 Jahre hätte berichten können, lebten wir beide bereits so lange) sang Liederchen von einer Menge von Versen, eben Liederchen, nichts weiter, — die Geliebte sang lange Arien, die sehr dünn thaten, in denen aber doch eine Art von Styl war; Primadonna war sie aber nicht, trotz ihrer langen Arien, Mistris Glossop war es. Wenn sich der Leser einer Madame Feron erinnert die vor acht Jahren in Berlin die chromatische Tonleiter hinauf und herunter lief, wie ein Eichhörchen seinen Eichbaum, so kennt er Mistriss Glossop, es ist dieselbe, sie hat die Neapolitaner nachher noch als Signora Ferone entzückt, und ist, nachdem sie ihr Metall in der Fremde verthan und dafür Erfahrung und Kunstfertigkeit eingesammelt hat, abgeschliffen und scharf als zweites Enfant prodigue zu den heimischen Fluren zurückgekehrt, deren Nesseln, die Recensenten, sie jetzt als Nationalprodukt unter dem Namen Glossop, Miss Fearon, vindicirt haben. Sie gefällt uns über die Maassen. Kurioser Komponist, der Herr Storace! In ihren Partieen war er wieder so ganz anders, er hatte allen Rossinismus anticipirt, — trap, trap, trap, trap, ging der ganze neue italienische Geist über die Bühne, wenn sie sang; Läufe liefen, Triller schwirrten, Vorhalte hielten auf, und Kadenzen tanzten nach Herzenslust, — wo war ich denn? dann kam andres Unterpersonal, ein Savoyardenknabe, z. B. der wieder den unschuldigsten Singsang vortrug, so'n Liedchen, mit dem Refrain:



was sich ganz gut und einheimisch anhören liess. Duette kamen auch, und Terzette, Quartette, sogar Chöre, aber Alles vermehrte noch meine Verwirrung; ich dachte an die musikalische Zeitung, allerlei Gespenster: Kunstwerk rechts, Bedeutung links, Tendenz in Front und Tiefe im Rücken stürmten auf mich ein, — rechts und links, vor und hinter, über und unter mir klatschten sie aber mächtig und riefen da capo! Wie der Mahler Eulenbök in der tieckschen Novelle, der alle möglichen Meister nachahmen konnte, ohne selbst einer zu sein, so kam mir der Herr Storace vor, ich wurde nicht klug aus ihm.

Der Leser sage mir nichts von einmaligem Hören und voreiligem Urtheilen — ach, ich habe ja die ganze Oper zweimal gehört, denn fast alles wurde da capo gerufen, (encored, wie sie hier mit einem bequemen Zeitwort sagen), und wie der glückliche sperrsitzige kunstorganischganzéssanfteinschlürfende Leser schon am Theetisch sass, und seiner Nachbarin bereits beim Butterbrod die schönsten Sachen über die Leistungen der Mlle. Leist und über die Bestrebungen des Herrn Busolt sagen konnte, seufzte ich Unglücklicher noch im Theater nach Einheit und rothem Garn! —

In meiner Bekümmerniss theilte ich einige Tage darauf einem englichen Kunstfreunde meine Bedenken mit. Es ging eine geraume Zeit hin, ehe ich ihm in meinem schlechten Englisch meine Ideen über Idee, Kunstwerk und Tendenz klar machen konnte, die deutsche Sprache ist so verzweifelt bequem reich im kunstphilosophischen Fache (wir sind dafür im Auslande als eine methaphysische Nation verrufen) und unsre besten Ausdrücke sind kaum übersetzbar, — ich brauchte jedesmal zehn Minuten um den Feind zu umgehen, den ich im Vaterlande mit einem Worte todtschlagen konnte! Zuletzt klammerte ich mich an das Wort Einheit, wie der Schiffbrüchige an den schwimmenden Mast, er fing an mich zu verstehen, und erklärte Vieles, freilich mehr historisch als philosophisch. Es gab, erzählte er, allerdings vor Iahren einen Komponisten Storace, er war der Sohn eines Italieners, aber in England geboren und völlig bei uns eingebürgert. Seine Oper the Pirate machte zur Zeit furore, Drurylane sucht sie nun wieder hervor, behandelt sie aber als schwach gewordenen stark wieder zu restaurirenden Torso, und da hat M. Cooke (wie heisst man nur so ominös) eine neue Ouvertüre und verschiedenes andere dazu gekocht — (ist denn das Stück Allongenperücke nicht von Storace stehen geblieben? unterbrach ich ihn, er wusste es aber nicht) — M. Braham hat sich seinen Part neu komponirt, und Madam Feron, oder Signora Ferone, oder Mistress Glossop, wie Sie wollen, hat Sachen von Merkadante und Balduaci eingelegt. Alles legen sie also da ein, nur keine Ehre! seufzte ich für mich, und er verstand mich glücklicherweise nicht, sonst hätte er mich verachtet, denn der grosse Dr. Iohnson hat sich schon im vorigen Jahrhundert sehr verächtlich über Wortspiele ausgelassen. — Aber das Savogardenlied? fragte ich weiter — Ist nach Rossini von M. Cooke — ich zählte an den Fingern — ja, sagte er, es kommt grade ein halbes Dutzend heraus. Was sagen Sie zu Brahams Komposition? fuhr er fort. — Schrei der Natur, oder vielmehr Unnatur — Unnature haben wir im Englichen nicht, bemerkte er höflich, und die Unterredung stockte.

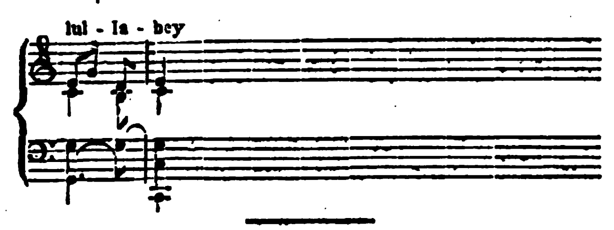
---

### Lichter.

Viererlei gefiel mir aber doch in der Oper.
1. Die Freude des Publikums, — warum soll sich ein Publikum nicht freuen?
2. Eine Art von Phantasmagorie, wo der gerettete Isidor sich mit seinen Freunden bei den Seeräubern einfindet, und der Geliebten seine Rettung kund thut, indem er in Bildern die Geschichte von Hero und Leander, unter Gesang, zeigt. Deutschen Bühnen zur Nachahmung zu empfehlen.
3. Der Diener des Isidor, ein herzhafter Seemann, der nur Frauen gegenüber blöde ist, — er liebt die dienende Primadonna aufs äusserste, läuft aber jedesmal vor ihr davon. Ich hatte diese natürliche und ergötzliche Seemannsgestalt nie auf deutschen Bühnen gesehen, da wir bekanntlich mehr Marinen in Oel, als im Wasser haben. Der Darsteller, Harlei, sang unbedeutend, spielte aber allerliebst frisch.
4. Die Anklänge vom Schottischen, Englischen und Irischen Volksliede, die durch diese wie durch die meisten englischen Opern gehen, und die immer ihre süsse Gewalt ausüben. O frischer, ewiger Volkston! Hier wird mir's warm, ich muss es dem Leser bekennen, dieser Ton rührt mich jedesmal, er mag im Süden, Westen, Osten oder Norden anklingen, er ist immer wahr und ewig jung, wenn auch uralt, er kommt aus vollem Herzen; und spricht mit freien zwanglosen Zungen zum selig fühlenden Hörer, sei es in frischer Freude oder in tiefem Weh. Das habe ich Beethoven immer noch besonders Dank gewusst, dass er neben der vollen Gewalt über seine ganze Kunst, diesen Ton immer ahnete, der aus seinen spätern vollendetern Werken, so aus seiner C-moll — A-dur und aus seiner letzten und grössten Symphonie so vernehmlich heraustönt. Und wenn diesem rechten Künstler die rechten Volkslieder selbst begegnen, und er sie mit so inniger Liebe auffasst und in so reicher Kunst verklärt wie Beethoven seine Schottischen Lieder, dann ist in der stillen musikalischen Gemeinde grosse Freude und helles Jauchzen über den verkannten Baustein der zum Eck-

stein geworden ist, und auf dem nun viel Edles fortgebaut werden mag. Wann wird man in Deutschland erkennen, welchen Schatz man daran besitzt und, statt zu der dreimal abgezogenen Sentimalität, sich zum reinen Urquell, zu lauterer Fröhlichkeit und tiefem Gefühl selber wenden? — Die Ehre gebührt den Engländern, dass sie Sinn für diesen Ton haben.

In dieser Weise erfreute mich das Lied Lullabey aus unsrer Oper, von dem ich nicht weiss, ob es vorher schon Vokslied war oder nachher erst dazu geworden ist; es hat aber den rechten Ton, und klang mir an seiner Stelle — ein trunkner Wächter wird damit in den Schlaf gewiegt — recht lieblich. Hier ist der Refrain:




## 4. Berichte.

### Potpourri,

komponirt in Paris während des Monats März.

### Einleitung

Die Kunst ist lang, das Leben ist kurz; und vorzüglich für einen Fremden in Paris, der dort doch mehr hören will, als Rossini u. s. w., und mehr sehen als Mlle. Sontag. Doch ein Mann, ein Wort, und umgekehrt. Also frisch an die Monatsberichte.

### La Muette de Portici

nebst einer Bemerkung über häusliche Zwiste.

Kaum in Paris angekommen, sehe ich unten im Flure meines Gasthofs einen Zettel prangen, welcher die erste Vorstellung der Muette de Portici verkündigt. In Paris eine Muette zu sehen, darf ich nicht versäumen. Also hin. Die Bekanntschaft des Kassirers zu machen, erfreute mich sehr, da ich an ihm eine häufig gepriesene Tugend der Franzosen kennen lernen konnte; ihr einnehmendes Wesen. Doch still! Die Ouvertüre beginnt *) — die Oper ist aus, die Beurtheilung fängt aber leider erst an. Also: „La Muette de Portici,“ Oper in fünf Abtheilungen (Sie sehen, dass ich mein Vaterland (Berlin) nicht vergesse), Text von Scribe und Delavigne, Musik von Auber. Also ein Triumvirat, welches sich vielleicht gebildet hat, um die Anarchie in der Kunst aufzuheben. Ein sehr schöner Vorsatz, schade, dass die Ausführung u. s. w. — Der Text bietet unläugbar viel dem Komponisten Günstiges, und ist von Männern verfertigt, die sich auf Theater-Coups verstehen. Was die Musik betrifft, so ist sie im Ganzen niedlich zu nennen. Jedoch zeigt der Komponist leider in ihr eine grosse Melodieenarmuth, da fast jedes Thema aus seinen frühern Werken, vorzüglich aus dem Maurer, entlehnt ist. Z. B. hier.

kann man die Worte unterlegen: treue Freunde sind dir nah. Das Thema einer Arie ist:

Im Maurer war diese Arie ein Duett, also aus zwei Stimmen wurden eine. Wie mancher Ehemann mag wünschen, seine häuslichen Zankduette auch in Arien zu verwandeln. Die Aufnahme dieser Oper war so glänzend, dass der Musikalienhändler Troupenas noch an demselben Abend an Auber 12,000 Fr. für den Klavierauszug gab.

### Le Mariage à l'anglaise und die Beefsteaks bei Verry.

Eine kleine Oper „le mariage à l'anglaise“ gefiel mir keineswegs so gut, wie die „Beefsteaks à l'anglaise“ bei Verry, da diese bei weitem nicht so trocken sind, als die Musik des Herrn Kreubé. Uebrigens möchte ich behaupten, Herr Kreubé habe mit Absicht die Musik so gemacht, da es ja eine mariage à l'anglaise werden sollte, denn Musik und England passt nicht gut zusammen. Bravo Herr Kreubé, das ist fein.

### Donnerwetter im Don Juan.

Neulich im Don Juan entstand bei dem Auftreten der Zerline (Sontag) ein förmliches Gewitter, so hörte sich wenigstens das Stöhnen der Dilettanti an. Man bewunderte allgemein ihr (Augen-) Spiel. Mlle. Sontag hat, wie man mir sagte, die Pariser gänzlich geändert, und eine goldene Zeit für die Komponisten herbeigeführt, da sie alle Zuhörer in Zuschauer verwandelt hat.

### Konzerte und einige Worte über die Gutmüthigkeit der Franzosen.

Die Konzerte drängen sich jetzt hier; Bohrer, Pixis, Schulz u. s. w. sind an der Tagesordnung. In der Ecole royale de Musique werden jetzt Werke von Beethoven ausgeführt, und gut. Ja wer hätte vor 40 Jahren gedacht, die Franzosen würden zugeben, dass es unter uns auch Komponisten gäbe? Es ist doch jetzt wirklich eine gutmüthige Nation.

*) Dieser Gedankenstrich bedeutet einen Zeitraum von drei Stunden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 21. Mai. — Nro. 21. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber das Lied.

(Fortsetzung.)

Sie wollen nunmehr lieber Freund, auch etwas von mir über das Lied im Allgemeinen hören. Auch nur einigermassen erschöpfend darüber zu schreiben, dazu würde der Raum eines oder einiger Bände erforderlich sein, und uns beiden fehlt die Zeit, mir es zu verfassen, und Ihnen dergleichen Allotria zu lesen. Nehmen Sie also mit den folgenden fragmentarischen Andeutungen vorlieb.

Aristides Quintilianus sagt in seinem Werke de musica, dass die Worte eines Gedichts, vereint mit Ton und Rythmus, zusammen das Lied, Ode, bilden. Töne an und für sich geben nach ihm nur untergeordnete Modulationen, mit Worten allein vereinigt, geben sie, was er confusa carmina nennt, und wohin wohl z. B. der Meistergesang grösstentheils, insonderheit der spätere gehören möchte. Der Rythmus an und für sich, zeigt sich im Springen und Tanzen ohne Musik, vereint mit Tönen, in der Instrumentalmusik, und bei den Tänzen unserer Zeit mit Worten allein vereint, in poematibus cum representatione — im rythmischen Deklamiren.

Wenn aber alle drei Arten des Ausdrucks, Musik, Worte und Rythmus vereinigt erst das Lied bilden, so muss jedes wahre Lied auch gesungen und getanzt werden können; und dies bestätigt die Erfahrung bei allen Völkern, bei denen die Noth oder die Kultur die reinen Naturverhältnisse nicht verdrängt hat, und denen allen Tanz oder Deklamation, oder Töne allein, zur vollen Ausströmung ihres Gefühls nicht hinreichen. Man muss aber unter dem Tanz, den ich meine, nicht blos den Tanz der Fröhlichkeit, oder gar unsere Ecossaisen verstehen, sondern, der raschere oder langsamere Marsch des Kriegers, die feierliche Bewegung der gottesdienstlichen, der Trauer-Procession, die abgemessene Bewegung der Füsse und Hände der Schnitter, selbst die abgemessenen Bewegungen der Hände allein, wie sie der Drescher, der Ruderer übt, sind Tanz. Darum hatten die Griechen und Römer für alle diese Tanzarten ihre Worte und Tonweisen, (die Chinesen haben dieses noch) darum hatten die Völker des Mittelalters für ihre Götterdienst- und späten Gottesdienst-Feierlichkeiten, für ihre Kriegszüge, für den Preis ihrer Helden, für den Ausdruck ihrer Betrübniss bei Leichenbegängnissen, Lieder aus Wort, Ton und Rythmus zusammen gesetzt, (Ulrich von Lichtenstein der Minnesänger, macht sogar seiner Betrübniss über die Härte der Geliebten durch das Dichten von Tanzreigen Luft). Darum gingen im siebenjährigen Kriege die Preussen mit dem Liede „Gott des Himmels und der Erden“ nach der Weise des Dessauer Marsches, und die Franzosen mit dem Ça ira und der Marseiller Hymne freudig in den Tod. Darum singen unsere Frauen bei dem Spinnrade und der Wiege so gern ihre Lieder denn wo eines dieser Dreieinigkeit, Wort, Ton oder Rythmus ist, da fügt das frische Gemüth gerne auch die andern beiden hinzu, weil ihm sonst die Sache nur halb dünkt. Es scheint also fest zu stehen, dass der Mensch, nicht der von Nahrungs- oder künstlichen Verhältnissen gefesselte und gebeugte Mensch, sondern der, welcher

noch seinen Nacken aufrecht trägt oder der in Augenblicken höherer oder auch nur frischerer Gemüthserhebung jenen Verhältnissen sich entreisst, für das Ausströmen des erregten Gemüths immer Wort, Ton und Rhythmus zum Liede verbindet. Es scheint ferner hieraus hervor zu gehen, dass das ächte Lied, als ein Ausströmen der ungefesselteren, dem Göttlichen augenblicklich näher gestellten Psyche etwas Heiliges, Erhabenes und Erhebendes ist. Vielleicht erklärt sich hieraus auch, warum die Völker in manchen Perioden liederfähiger sind, als in andern Zeitverhältnissen, warum bei Nationen im vorgerückten gesellschaftlichen Zustande nur hauptsächlich noch aus dem Volke Lieder hervorgehen, und warum das ächte Lied alle Völker und alle Bildungsstufen im Volke trifft, bewegt, und erregt.

Die Geschichte lehrt dass die Völker in gewissen Perioden häufig ächte Lieder geschaffen haben, und dies sind immer diejenigen, wo äussere Verhältnisse durch Entwickelung neuer gesellschaftlicher Zustände, die früheren welche auf das Volk lasteten, wegschaften, und indem die neuern noch nicht wieder verknöchert waren, der Psyche gestattet wurde, die Flügel zu regen. Bei den Egyptern trat diese Periode ein, als Hermes Trismegistus sie, wie Diodor von Sicilien erzählt, aus dem Zustande der Roheit zum ersten Bildungszustande führte. Die Pharaonen erkannten sehr wohl, dass diese Zeit der Begeisterung nicht wiederkehre, und um die Lieder und die Gemüthsbewegungen, die mit ihnen verknüpft waren, ihrem Volke zu erhalten, so gaben sie ihnen religiöse Heiligkeit. So lange diese blieb, blühete Egypten. Mit der Einführung der fremden Musik und Lieder verfiel das Reich, und wurde die Beute fremder Eroberer.

Bei den Juden entstand der Liedergesang als sie der egyptischen Sklaverei entflohen. Moses Lobgesang nach dem Durchgange durch das rothe Meer, wozu Mirjam den Tanzreigen führte (2. B. Mcs. Cap. 15.) gehört zu dem Erhabensten das je aus menschlichem Munde erschallte. Eine zweite kurze Periode für das Lied, welcher die Psalmen ihre Entstehung verdankten, zu dem David und das Volk tanzte, entstand, als durch die Errichtung des Königthums, der Priester-Tyrannei ein Ende gemacht wurde. Auch bei den Griechen trat diese Liederzeit ein, als sie aus der rohen Heroen-Periode, ihrem Faustrechte, zu der geordneteren übergingen. Homers Ilias und Odyssee, sind Abentheuergesänge wie die Hadebraths und Hildebrands und der Nibelungen, Hesiods Theogonie und die Edda haben gleichen Ursprung im Liede.

Die Griechen entfernten sich auch im höchsten Zustande der gesellschaftlichen Bildung nicht so weit von der Natur, wie wir es gethan haben, und darum steht ihr Pindar noch immer uns unerreichbar da, aber doch trifft er mit aller seiner Kunst das Gemüth nicht mehr so, wie Homer in seiner Einfachheit. Bei den Römern trat ein solcher Zustand der Gemüthsbewegung nie ein. Eroberung- und Gelddurst füllte allein ihre Seele, und das Joch der Patrizier unterdrückte jede Erhebung. Auffallend scheint es zwar, dass demnächst die Kämpfe der Plebejer mit den Partriziern dazu nicht Veranlassung gaben. Dies Auffallende verschwindet aber, wenn man erwägt, dass diese Streitigkeiten nicht eine Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes, nicht die Idee betrafen, sondern nur Kämpfe um Herrschaft und Geld waren, mithin das Gemüth nicht bewegen konnten, sondern nur niedrige Leidenschaften erregten und befriedigten.

Bei der Einführung der neuen Ordnung der Dinge, des Kaiserthums, erschien ein Schatten von Liederfähigkeit bei ihnen, mehr aber konnte es auch nicht werden, weil die Idee des höheren Lebens dabei weiter nichts gewann, und je mehr die Despotie des Einzelnen sich entwickelte, je mehr verschwand auch jener Schatten, und aller innerer Herrlichkeit baar, versank auch die äussere in Nacht.

Nun entwickelte sich aber der gesellschaftliche Zustand bei den nordischen Völkern und den Deutschen. Schon Tacitus erzählt uns, dass die Deutschen ihre Kriegsgesänge und Feierlieder der Helden hatten. Da gab die Völkerwanderung eine gewaltige Anregung bei allen nordischen Völkern; die Nibelungen und das Heldenbuch sind wahrscheinlich spätere Umarbeitungen

älterer deutscher Lieder jenes Zeitraums, die Karl der Grosse sammelte, die aber noch nicht wieder aufgefunden sind. Auch das Fragment von Hildebrand und Hadebrath, gehört noch in jene Periode.

Die späteren Kriege der Karolinger mit den kühnen noch heidnischen Normannen, gaben ferner Stoff zu Liedern, wovon noch das Siegeslied Ludewigs ein Ueberbleibsel ist. Düstere Nacht senkte die Hierarchie über Deutschland und mit ihrem Kommen verschwanden die Lieder. Da weckte zur Zeit der Hohenstaufen das Erwachen der Wissenschaften und das Aufkommen der Ritterschaft, dieses Sprosses edelster und frischester Gemüthlichkeit in seiner frühesten Reinheit, den Liedergeist wieder; unzählige Minnesänger traten auf, die alten Heldenlieder wurden modernisirt und neue dazu aus andern Landen geholt; aber die Hohenstaufen gingen unter, das rohe Faustrecht verdrängte das höhere Gemüthsleben, und die Lieder schwiegen. Bald erweckte indess das Streben nach Reformation, seit Huss und das Entstehen des Bürgerthums jenes von Neuem, und mit ihm die Lieder; das Volkslied blühete zwei Iahrhunderte lang und trieb frische fröhliche Blätter und Blüthen, brachte auch zum Theil herrliche Früchte. Das Elend des dreizigjährigen Krieges, und der während dessen entstandenen Gallemeine, raubte indessen den deutschen Gemüthern Kraft und Leben und das ächte Lied schwieg. Im siebenjährigen Kriege ergriff den preussichen Soldaten die Idee, des preussischen und Friedrichs Ruhm unter Gottes Schutz, er sang marschirend und sterbend. Der Friede brachte den Stock zurück, und verstopfte dem Soldaten den Mund. Im Jahre 1813 blitzte eine erhebende Idee wieder hervor und frische Lieder ertönten. Bei den Landwehrbataillionen improvisirten die Soldaten täglich neue Lieder, die Bataillione sangen sie frisch und freudig, leider dachte keiner daran sie aufzuschreiben. Jetzt ist alles wieder verstummt, nur die Oestreicher und Schwaben, die der Wein öfters über die gemeinen Sorgen des Lebens erhebt, die aber von den höheren Sorgen noch so wenig begriffen haben als von Afterkultur berührt sind, erfinden und singen und tanzen noch ihre Walzliedlein. Unsere Soldaten singen allerdings noch in ihren Bataillionschören, aber was? einexerzirte Worte und Musik im vier und dreistimmigen harmonisch basirten Zuschnitt. Beide Erzeugnisse berechnender und daher kalter Kunst, berühren nicht ihr Gemüth, und — was das schlimmste ist — sie verdrängen überdem die Reste der alten Volkslieder, welche von Zeit und Kultur noch nicht verschlungen waren. Selbst Spontinis preussisches Volkslied, ist wahrlich ein herrliches Kunstwerk, aber ein Volkslied wird es nie werden, warum? nur einen Grund will ich hier anführen, ein Volkslied bleibt stets in der gewählten Tonart, oder weicht höchstens nach der der Dominante, oder der Subdominante aus, aber nie nach beiden in demselben Liede, oder gar noch weiter. Ein jedes solches Moduliren ist nicht mehr Naturgemäss, es ist schon berechnete Kunst, und mit ihr hat das Gemüth nichts mehr zu schaffen, sie gehört dem kalten Verstande an. Ueberhaupt die Kenntniss der Harmonie, besonders unserer heutigen superkünstlichen, ist der Apfel vom Erkenntnissbaum, der genossen, dem Komponisten die Unschuld im Erfinden, allein aus dem Gemüthe entsprossener und auf dasselbe wieder wirkender Melodien raubt. Doch wieder zu unserer Liedesgeschichte zurück. —

In Frankreich ging das Lied gleichen Schrittes mit dem deutschen. Die frühesten Schicksale und Lieder mit Deutschland theilend, erwachten auch in ihm, gleichzeitig mit den Minnesängern die Troubadours, die wechselseitig aufeinanderwirkten. Sie schwiegen gemeinschaftlich, bis gleichzeitig mit dem deutschen Volksliede auch das französische erwachte. Die besten Volkslieder der Franzosen, die Weisen, welche sie selbst noch jetzt häufig in ihren Vaudevilles anwenden, sind vor Richelieu entstanden. Dieser systematische Tyrann und Unterdrücker des Volkssinns, dessen System leider seitdem grossentheils die Oberhand behielt, unterdrückte das Gemüth der Franzosen, aus ihren Liedern wurden Chansons bachiques, Romances, Witzeleien und Verstandeskram, aus dem Champagner war Birkwasser geworden.

In der Revolution erwachte die Idee von

neuem und mit ihr frische zum Theil zwar wüthende, zum Theil aber auch herrliche Lieder, welche das begeisterte Volk sang und tanzte; sie schwiegen erst, als die Revolution das Volk nicht mehr berührte, weil schon unter dem Directoire gemeines Geld- und Macht-Interesse dem Volke das seinige raubte. Die Wiederkehr der Bourbons konnte das Lied nicht erwecken, es blitzte in den hundert Tagen noch einmal auf, in der Lionnaise; der Cri de la garde war sein Schwanengesang, jetzt ist es auch stumm, wie in Deutschland und Opernmusik hat es dort wie hier remplacirt.

Nach Spanien hatten die Gothen die alten nordischen Heldenlieder gebracht. Die Araber mit, durch Muhamed, aufgeregtem Gemüthsleben sangen ihre südlichen glühenden Lieder dazwischen; aus beider Zusammenschmelzen entstand die spanische Romanze, die Villacica u. s. w. Spaniens Lied verstummte, als die Inquisition und Despotie sich erhob. Erst seit 1809 ist in ihm in einzelnen Perioden das Lied wieder erwacht. Vivir in cadenas quel triste vivir von 1809, der Gesang Riegos von 1820 werden unvergessen bleiben.

In England sangen, im fernen Mittelalter, die Britten ihre Lieder zur Croth wie die Franken das deutsche zur Harfe. Fortumatus Venantius, im 6ten Jahrhundert in Gallien lebend, bezeugt dies ausdrücklich in einem Gedichte an den fränkischen Herzog Wolf, wo er auch schon die Loblieder, welche die Franken diesem und seinen Thaten sangen, Leudos nennt. Aus den ältesten Heldenliedern der Britten entstanden im 12ten Jahrhundert die Romane von Artus Tafelrunde; so wie Frankreich, nachahmend wohl nur, da es mit England vermittelst der französirten Normannen, die letzteres erobert hatten, und auch einen Theil von Frankreich besassen, in Verbindung stand, jedoch auch seine alten Lieder benutzend, die Romane von Carls Tafelrunde entstehen liess. Auch in England blühten gleichzeitig mit den Troubadours die Minstrels, und ihre Dichterkraft verwelkte mit der jener, bis das 16te Jahrhundert auch dort Volkslieder hervorrief, deren Menge bis zur Thronbesteigung des Hauses Hanover sich fortdauernd vermehrte, durch das frische Leben erzeugt, welches aufblühender Handel und Kultur, so wie der stete Kampf des Volks um seine höchsten Interessen Freiheit und Religion hervorbrachte. Ich kenne vielleicht 700 brittische und grösstentheils englische Lieder aus jener Periode in aller Form, und habe mir selbst eine Auswahl der ausgezeichnetsten mit ihren Weisen gemacht die eine Zahl von 240 Liedern in sich fasst. Die Oligarchen Englands wussten seitdem diese Interessen zum Schattenspiel herabzuwürdigen, indem sie dem Volke ein wichtigeres Interesse, den Gelderwerb gaben, und es dabei in Schulden versenkten. Seitdem schwieg das englische Lied, dessen letzte schon zierlichere Spitze das Rule Britannia ist, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand. Jetzt stopft einem Zwölftel der Ueberfluss den Mund, drei Zwölftel haben nicht Zeit zu singen, weil sie zum Ueberfluss des ersten, sich hinan zu arbeiten streben, und den übrigen acht Zwölfteln vergeht aus Hunger das Singen, sie können nur noch knirschen. Aus jenen Knirschen kann vielleicht binnen nicht zu langer Zeit Kampf und Sieg werden, jenes Zwölftel wird durch Staatsbanquerutt seinen Ueberfluss verlieren, und ein neues geistiges Leben wird vielleicht England neue Lieder bringen.

Irrland war reich an Liedern, Ossian sang dort, und lange nach ihm noch andre Barden, und seine Helden kämpften für Vaterland und Liedeslohn. Hierarchischer und politischer Druck, hat seine Bewohner stumpf und fast blödsinnig gemacht. Hohn und Spott des hochmüthigen Engländers, hat in ihnen das romantische, das Abgabensystem, die physische Kraft gelähmt. Sie schütteln ihre Ketten von Zeit zu Zeit. Glückt es ihnen einmal sie zu zerreissen, so werden auch neue Lieder bei ihnen erwachen.

(Schluss folgt.)

## 4. Berichte.

### Das musikalische London.

(von Karl Klingemann).

### Oberon.

Zuletzt fand ich denn etwas vom „Ganzen“ im Oberon: — wenigstens das Streben nach Ein-

heit und Karakter, wenn auch im Kampf mit der Manier, die der verehrte Meister leider nicht ganz zu bewältigen gewusst hat. Ehre und Preis bei ihm aber für das, was er gethan, und eben so für das, was er gewollt hat, es war ein tüchtiges deutsches Streben! Hier siegt es jedesmal da, wo im schlechten Stoff selbst die Elemente dazu vorhanden sind, so im luftigen leichten Treiben der Elfen, und in den skurrilen Chören der starren Orientalen, im hustocistischen Puck und in den wilden Gnomen, die den Sturm bereiten. Leider fliegen diese goldnen Momente so schnell vorüber, dass man sie kaum recht geniessen kann und als ob der Komponist sich scheue seinen Zuhörern den magischen Vorhang zu lüften, — statt ihrer breiten sich der willenlose Held Hüon und die leidende Rhezia zu hemmend für die dramatische Entwickelung aus, und singen nicht getrieben vom Geist des Drama, sondern von dem was ausser ihnen liegt, Hüon von einem eingebildeten Treffen, und Rhezia in ihrer grossen Scene zu viel von der aufgehenden Sonne und dem kommenden Schiffe; so ist auch ihre Musik äusserlich geworden und kommt nicht aus ganzer Seele. — Ueber das Ganze aber ist eine wohlthuende helle Färbung verbreitet, der Komponist, der in einer Oper Volks- und Weltton, in einer andern Minne- und Ritterweise so bedeutsam vorklingen liess, weiss eben so hier die Eigenthümlichkeit des warmen sinnlichen Orients vorherrschen zu lassen. Manche freudige Ueberraschung wird dem, der das Werk nur aus dem Klavierauszuge kennt, durch Weber's eigene, reiche Instrumental-Effekte bereitet. — Es wäre eine ganz andre Oper geworden, hätte sie Weber unbekümmert um Theatermisère und alle die kleinen Konvenienzen der Sänger und Sängerinnen schreiben können, und wäre die Bearbeitung des Stoffs in geschicktere Hände gefallen. Und was der Komponist so den Talenten Einzelner aufgeopfert hat, kommt hier dem Werk schon jetzt nicht mehr zu Gute, Braham, für den express die neue Tenorarie aus d dur komponirt werden musste, nnd Miss Paton, die beste und vielleicht einzige englische Sängerin, die hier allein im Stande ist Rhezia zu singen, sind von Konventgarden nach Drurylane übergegangen, und nicht ersetzt. Orchester und Chöre sind nicht zu loben, namentlich erliegt das Luftige der Elfenchöre den herben Stimmen, — es war „allzulaut.“ Und abermals — ich fange an, mich zu ärgern, dass ich immer wieder auf die Armseligkeit zurückkommen muss — die schönsten Dekorationen, die abermals so wie sie auftraten, mit lebhafterem Applaus empfangen wurden, wie die Musik entlassen. Nichts mehr davon! Es hilft auch kein Regen. Wie der Konditorlehrling, dem man erlaubt, sein Gelüst nach dem süssen Naschwerk so reichlich zu stillen, dass er es nachher verachtet, müssen wir hindurch durch das Unwesen, bis wir daran gesättigt wieder zum Wesen zurückkehren. Aber den Orient, glaub' ich, werden wir früher los, wir wissen uns dort schwer zu orientiren und heimisch zu machen, und wir haben den konfusen Zauberapparat und die sinnliche fatalistische Natur des Morgenlandes, die uns im Mährchen höchst anmuthig erscheinen, noch mit keinem rechten dramatischen Leben zu durchdringen gewusst, weil es ja seiner Natur nach undramatischerweise eben mehr ruht und leidet, als handelt und empfindet — humoristisch möchte es noch am ersten gehen — zu Haus haben wir's aber besser. —

Oberon erfreut sich hier eines ruhigen Beifalls der zahlreichern Gebildern, die seit Kurzem angefangen haben, deutsche Musik zu kennen und zu lieben, die Menge, die durch die schlagendere Musik und das stoffartige Interesse des Freischütz in Enthusiasmus versetzt war, spricht er weniger an.

---

## Die Italienische Oper — Othello.

Die undefinirbare Klasse der englischen Gentlemen (die auf ihrer grand tour in deutschen Intelligenzblättern zu lauter „englischen Edelleuten“ werden, während wir deutschen Bürgerlichen es unterweges im Incognito nur zu „Particuliers“ bringen), ist in den englischen Theatern mit vielen Schlacken vermischt, der ökonomische Gentleman im Parterre sitzt vielleicht neben dem dicken Stage-Coachman, der ihn am nächsten Tage im vollen Galopp durch London fährt, oder in den Logen neben noch schlimmeren Subjekten, kurz der Demos hat dort vielleicht mehr Stimme wie die Sänger und Sängerinnen. Im italienischeu Theater aber verklärt sich jene Klasse bedeutend und glänzt im reinsten Silberblick — Alles ist Genteel, selbst die Gallerien. Ich warf mich eines Tages in der That in meinen besten Sonntagsstaat; denn ich hatte mir schon am Morgen gesagt: heute sollst Du Mad. Pasta sehen und hören. Ich stieg also säuberlich ins Opernhaus hinein, und schritt durch die hellen Vorhallen — die aufsehenden und dienenden Geister drinnen sahen aus wie die Seigneurs und schon der Eingang imponirte — ins Parterr. Der werthe Leser muss wissen, dass er dafür dreimal in den ersten Rang des berliner Opernhauses gehen kann. — Es war so elegant darin, als ob ganze Modejournäle auseinander geblättert wären, durchs ganze Haus hindurch blühten Blumen mit rosigen Wangen, blitzten Steine mit hellen Augen, glänzten Shawls mit blendenden Nacken, flatterten Federn mit leichten Herzen um die Wette — es war so amüsant and phantastisch! Und dazwischen standen und parlirten die Geniesser aller Nationen, die ita-

lienischen Dilettanti, die französischen Amateurs, die englischen Connoisseurs und die deutschen Krittler, wie beim babilonischen Thurmbau. Grosser unerkannter Genius aus Pesaro, dachte ich bei mir, und meinte damit den Rossini, haben alle diese Weltkinder Ohren für Deinen tragischen Accent, haben diese steinreichen Herzöge und Herzoginnen in den Logen Einfalt für Deine Einfachheit, die vielen Sünder hier Sinn für Deine Unschuld, diese Dilettanti einen Begriff von Deinem Kontrapunkt? Kann ein Reicher, der bekanntlich schwer in den Himmel kommt, leichter in Deinen Kunsthimmel hinein, und weiss die vornehme Welt, die da immer verneint, viel von der positiven Liebe? Ich hatte aber, wie schon oft, Unrecht, denn der Vorhang rollte auf und Alles war andächtig; und jene hatten Recht, denn sie hörten die Signora Pasta! Mein weicher Vordermann aus dem Freischütz war auch da, aber wie verändert! aus dem regellosen Romantiker war ein feiner Connoisseur im besten Styl geworden, er goutirte hier lange Kadenzen eben so sehr wie im Freischütz verminderte Septimenakkorde, und die Verzweiflung der Pikkolflöten schnitt ihm hier eben so in die Seele, wie das Grausen der unheimlichen tiefen Klarinetten in der Wolfsschlucht, — Mad. Pasta brachte ihn vollends ausser sich. Schelte ihn inkonsequent wer da will, mir ging es nicht besser. Was dachte ich weiter an kleine Gesichter in grossen Hüten, an Rossini und den Vordermann, wenn sie sang: — Mad. Pasta existirte nicht mehr, es war vor uns die wahre Desdemona, ohne äussern und innern Flitterstaat, ihr Gesang ein Trunk aus dem ewig frischen Born des Menschlichen und Wahren, eine Begeisterung, die selbst schwachen Vorwurf mit Bedeutung zu durchdringen weiss, ein Selbsterschaffen, in dem Komposition, Manier, Schule und Künstelei vor tiefem Gefühl und pathetischem Weh untergehen. Ein unwiderstehlich süsser Zauber liegt in ihrem Flehen zum strengen Vater, noch tiefere Saiten der Klage und des Leides erklingen aber im dunkeln dritten Akte, und das Tragische erreicht die Spitze, wenn sie dem finstern Geliebten mit herzrührendem Tone zuruft: „Sono innocenta!" O jeder Andre hätte es ihr geglaubt!

Ich hatte nur eine Sängerin gehört, die in ähnlicher Weise aus tiefster Seele herauszusingen vermag, die Schechner, — was diese verspricht, leistet die Pasta. —

Nebenbei spielt sie schön, zum Verwundern schön: es ist nur schlimm, dass man sich darüber verwundern muss. Bringt doch der einfachste Walzer das einfachste Landmädchen in Tritt und Schwung: warum gerathen denn die meisten Sängerinnen bei der höheren und innerlicheren Bewegung ihrer Musik nicht auch in einige äussere? —

Zur Abkühlung wurde nachher ein Ballet gegeben, ein anacreontisches; Schäfer, Schäferinnen, Amor mit seinem Pfeil, ein alter Mann mit einem Rosenkranz auf seiner blonden Perrücke, verschiedene abgenutzte Götter und Göttinnen, alles wohl durcheinander getanzt, — der Leser weiss schon. Warum muss ein Tänzer nur so dumm aussehen, wenn er mit seinen Beinen die höchste Zärtlichkeit in einem Winkel von 90 Graden beschreibt, sich dann eilf mal con espressione umdreht, und beim zwölften stockstill steht und ins klatschende Parterre hineinlächelt? —

Ich ging gähnend durch die elegante Masse zum Hause hinaus, Pall-mall hinunter, vor mir aber schritt mein Vordermann; er sang gerührtest: Sono innocenta! und stiess einige leichtfertige Personen unwillig von sich. —

---

## 5. Allerlei.

### Die Tenore Bader, Dietz, Haitzinger, Jäger, Löhle und Stümer in Berlin.

Kaum ist es ein Jahr, so ertönte Berlin von lauten Rufen des Erstaunens — hier fast gleichzeitig neun bedeutende Sängerinnen vereinigt zu sehen, und in Witz und in Ernst, in Freundschaft und in Feindschaft sprachen der Zeitschriften viele über dieses Zusammentreffen sich aus. Da ich es nun für eine weit grössere Seltenheit halte — sechs Tenore — in derselben Stadt vereinigt zu treffen, als neun Sängerinnen, und da die einzelnen Beurtheilungen derselben in einzelnen Rollen, schwerlich einen richtigen Maasstab zum Vergleichen der Künstler und ihrem individuell relativen Verhältnisse — abgeben dürfte, so glaube ich, dass die Bildnisse derselben in Skizzen nebeneinander gestellt, — für manchen eine angenehme Erscheinung sein, und jenen einzelnen Berichten über einzelne Leistungen derselben zuweilen eine grössere Anschaulichkeit geben werden.

Die einzelnen Bilder folgen in alphabetischer Ordnung — weil jede andere Folge den Schein einer Rangliste gewinnen könnte. Ich beginne also mit:

#### Herrn Bader.

Sehr selten ist Mutter Natur so gut gelaunt, wie sie es bei der Geburt dieses Künstlers gewesen. Mit einem angenehmen, geschmeidigen Aeussern, und einer ausnehmend kraftvollen, sonoren und modulationsreichen Stimme in der schönsten männlichen Tenorlage — verlieh sie ihm unbestreitbar die höhern Gaben einer blühenden Phantasie, tiefer Empfindung und der regelnden Urtheilskraft. Sie bestimmte, ihn dem

in Deutschland noch nicht übertroffenen Wild beinahe zum einzigen würdigen Nebenbuhler, zu einer der schönsten Zierden der deutschen Oper, zu einem wahrhaft klassischen Sänger. Aber alle diese Eigenschaften genügen nicht in dieser Kunst, und führen nicht zu Ausserordentlichem, wenn nicht eine gediegene Schule zugleich das Organ gebildet, dem Sänger vollkommene Herrschaft darüber gegeben, und mit geläutertem Geschmack jene Umsicht verliehen hat, welche den Karakter jeder einzelnen Komposition erfassen und heilig achten lehrt, ohne darum beschränkt und einseitig zu werden. Nicht jeder Stimme ist die Volubilität und Flexibilität für reich kolorirten Vortrag (Bravourgesang) verliehen — (Wer möchte darüber mit der Natur grollen?) Aber jedem Gesangsjünger steht die Bahn offen, die von der Natur ihm verliehenen Gesangsmittel extensiv und intensiv zu bilden, zu vervollkommnen, zu einem gediegenen Ganzen zu vereinen und zu verschmelzen. Es gab eine Zeit, wo man an manchen Orten den Sänger dieser unumgänglichen und elementaren Bildung für enthoben hielt, ja, einen solchen, mit dem schillernden Namen eines deklamatorischen Sängers beehrend — über den wirklich gebildeten Sänger stolz erhob. Diese Zeit ist vorüber. Allmälig lernte man einsehen, einerseits: dass auch der reichst figurirte Gesang deklamatorisch vorgetragen werden muss, wenn er nicht zu einem unmusikalischen Notenspiel herabsinken soll, und mit der Kunst eines geübten Czakan-Bläsers auf eine Linie gestellt sein will; anderseits: dass die Seele der Deklamation, das edle, herrliche Portamento, verbunden mit dem leichten Verschmelzen und natürlichem Anschlagen der Töne in allen Intervallen und durch alle Stimmregister, nur durch eine wahre Kunstschule erlangt werden kann, und der Glanzpunkt aller wirklich grossen Gesangskünstler zu allen Zeiten war und ist.

Herr Bader ist des ganzen Umfangs seiner herrlichen Stimme nicht vollkommen Meister geworden, indem sein Uebergang von den Brusttönen zum Falset nicht geregelt ist, und in manchen Tonfolgen den unangenehmen Karakter einer breiten Halsstimme oder der fetten Gaumenlaute annimmt; und daher auch manche Gänge, welche nothwendig diese Gränze überschreiten müssen — durch den plötzlichen und schroffen Wechsel der Qualität des Tons — wie grelle Sprünge lauten, und das Bild einer gebrochenen Leiter darstellen. Wenn auch ein Tenor mit der Brust das hohe b voll und schön von sich geben kann, so bleibt es ihm darum doch unmöglich, alle und jede bis dahin aufsteigenden oder von demselben abwärtsgehenden Figuren — mit der Bruststimme allein schön und gerundet und gleich vorzutragen. Dennoch huldigen so viele, vom Irrthum ihrer ersten Meister verführt, diesem Aberglauben, welcher ihre Kraft vor der Zeit erschöpft, die Anmuth aus dem Vortrag täglich mehr verbannt, und so manche Transpositionen in den edelsten Tonwerken erfodert, so manche Stimme gewaltsam mordet, so manches Ohr für die sonstigen Vorzüge und Tugenden eines Sängers taub macht. Diesem Aberglauben steht ein anderer nicht minder bedenklicher gegenüber, der nämlich, dass so viele Sänger meinen: ihre Falset (oder ihre Kopfstimme) in jeder Art von Intervallenfolge nur von da an gebrauchen zu können und zu dürfen, wo es sich natürlich von der Bruststimme scheidet. Sie vergessen, dass so oft die individuelle Natur der Stimme der eigenthümlichen Natur mancher Tonart widerstreitet, dass in solchen feindlichen Tonarten Intervallen liegen, welche Jahrelang auch dem eifrigst studirenden ein Geheimniss bleiben; und dass Reinheit und Wohllaut hierin oft nur durch besonnenste Umgehung, durch die individuell geregelte Stufenfolge und durch frühern oder spätern Eintritt des Falsets, der Natur abgezwungen werden können. Bietet nicht schon die einfache Tonleiter in den Intervallen von HC, EF — eine gewissermassen mystische Schwierigkeit — welcher nicht selten sogar Instrumente momentan erliegen?

Ohne Zweifel ist die menschliche Stimme dasjenige musikalische Instrument, worüber man am längsten im Dunkel bleiben wird, und welches für die Praxis zu ergründen man in Deutschland sich am wenigsten bemüht. Man entsagt eben so leicht den natürlichsten und allgemeinsten Ansprüchen an jeden Sänger, als man sich zu Anfoderungen an ihn vornehm versteigt, welche gänzlich ausser seinem Bereich liegen und, — wenigstens individuell — Unmöglichkeiten sind. Der deutsche Sänger soll (und muss auch gewissermassen) mehr leisten, als der Sänger jeder andern Nation; weil unsre Bühneneinrichtung eine Vielseitigkeit erheischt, die jenen völlig fremd ist. Dieses Ziel zu erreichen, scheint man bis jetzt fast allerwärts dem Prinzip zu huldigen: „man überlasse ohne eigentliche Lehre im Gesang und ohne gründliche Anweisung eines Meisters, den jungen Mann oder das Mädchen ihrem Bildungstrieb, dem Glück, der Routine, der Stimme des Publikums; die Kritik wird sie schon auf den rechten Weg führen!"

Die Bildung vollenden, die praktische Richtung ihr geben, kann und soll die Bühne. Kann aber das Bühnenleben in Deutschlaud jemals die unerlässlichen Rudimente, das sine qua non eines eigentlichen Gesangskünstlers den Individuen beibringen? Oder ist ohne Rudimente eine Kunst im eigentlichen Sinne denkbar? In Deutschland wollen die Leute singen lernen, wenn sie bei

irgend einem Theater engagirt **sind**; in Italien kommt der Maestro mit der Scala und den Solfeggi oft Jahrelang, und der Lehrling betritt die Bühne dann erst, wenn der Maestro gebietet.

Herr Bader ist unstreitig einer der vorzüglichsten Tenore Deutschlands, aber er hat keineswegs das hohe Ziel erreicht, welches die Natur so gütig ihm steckte, und daran ist schwerlich er selbst Schuld, sondern wahrscheinlich sein Lehrer und das Verhältniss, in welchem junge deutsche Sänger im Allgemeinen lebten und grösstentheils noch leben.

Unsre Lehrer sehen und lächeln von der Höhe des Generalbasses und des Kontrapunktes stolz herab auf die Singmeister andrer Völker. Aber in ihrer Gelehrsamkeit verwechseln sie gewöhnlich den Hauptzweck ihrer Lehrstunden: sie bilden **Musiker**, wo sie **Sänger** bilden sollten; sie betrachten als **Zweck**, was nur ein **Mittel** sein kann; sie lehren viel schöne, nützliche, ja unerlässliche Dinge — vergessen aber dem Schüler die Mittel an die Hand zu geben, auf den Standpunkt ihn zu erheben, wo er von allem, was er weiss — den richtigen Gebrauch machen kann.

Ein Tanzmeister, welcher seine Zöglinge durch Auswendiglernen der Theorieen eines Noverre u. s. w. zu Tänzern machen wollte, ohne Fuss-, Beine-, Arme- und Körperhaltung zu bilden und zu üben — würde wahrscheinlich verlacht werden, und statt Tänzern höchstens Schwätzer über Tanzkunst bilden! Aber — basta cosi!

**Herr Dietz.**

Unter dem nicht sehr bedeutenden Sängernachwuchs unsrer Zeit unstreitig einer der bedeutensten durch Umfang, Zartheit, Innigkeit und Bildsamkeit der Stimme, durch vernünftig geregelte Anfangsstudien, Wärme des Gefühls und unverkennbare Anlage für dramatischen Vortrag in Gesang und Rede und Bewegung, wird er besonnen fortfahren, die Gleichheit, Abrundung und Verschmelzung seiner Register vollkommen zu erzielen, bis die Mittelstimme ihre volle Kraft erlangt und die Flexibilität sich ganz entwickelt hat. Die Natur hat diesen angehenden Künstler, nach dem zu urtheilen, wie er jetzt sich giebt — weder mit der intensiven noch mit der materiellen Kraft für bedeutende Parten der tragischen Oper ausgestattet, und auch jene heroischen Darstellungen eines Licinius, Titus u. s. w. werden ohne Zweifel ihm fremd bleiben, und wenn er seine Stimme liebt — fremd bleiben müssen. Eben so wenig wird er jemals ein Rossinischer Tenor werden, wenigstens nicht in der Art, wie das deutsche Publikum dieselben aus Gewohnheit allein anerkennen will — als ewig trillernde, figürelnde, fermatisirende, taktverzerrende u. s. w. musikalische Unholde und Leyermänner — obgleich seine Stimme einer gewissen Gewandtheit nicht entbehrt und dem figurirten Gesang sich widmen darf. Vor allem scheint sein Genius im Vortrag sentimentalischer Cantileme, und in der poetischen Glut der Romanze und des Lieds sich zu gefallen, und nach vortrefflichen Mustern gebildet, eine wohlthuende Originalität zu behaupten. Sein deutliches Vokalisiren und Betonen sind Beweise edler Schule und ersparen die ohnehin so fatalen Textbücher, diese Eselsbrücken für so viele veraltete oder sich selbst vernachlässigende Sänger. In der Kunst des Athemschöpfens, so wie des Stimmschonens und Farbegebens in allen Ensemble-Stücken, bedarf er noch wesentlicher Uebung, um vorzüglich in letzterm jeder Note ihren vollen Werth und ihre Bedeutsamkeit zu geben, welche Lagen der Akkords- und Harmoniefolge bedingen, und welche leider so wenige Sänger und Sängerinnen berücksichtigen; da oft — entweder einer den andern überbieten will, oder alle in behaglicher Sorglosigkeit fortleyern, um ihre Kraft für den Applaus der Arien und Duette aufzusparen. Auch das Studium einer dialektfreien Aussprache scheint nachgerade eine berücksichtigungswerthe Aufgabe für deutsche Sänger zu werden, obgleich selbst gegen die Künstler im recitirenden Drama hierin eine anderwärts unerhörte Nachsicht Statt findet. Unsre Muttersprache ist bei weitem nicht so hart und rauh, als sie auf den ersten Anblick erscheinen mag, und jedes Ausdrucks durch alle Nüancen im Gesang fähig, wenn der Sänger der Vokalen und der Konsonanten Herr ist und hierin keine nachlässige Schlenderei sich erlaubt, auch die zuweilen formlosen Texte der Verdeutschungen, mit Umsicht zu behandeln und zu bessern versteht. Wie lästig und läppisch auch die Pedanterie erscheinen mag, welche Zeitmaass und Takt als unantastbare Fesseln für den Sänger vorgeschrieben glaubt, so darf doch schwerlich, die täglich mehr und überall einreissende Lizenz im Verschieben und Verändern und Auseinanderzerren und Uebersprudeln, als eine Tugend gepriesen werden. Musikdirektoren von Kenntniss und Manneskraft wissen diesem Uebel zu begegnen, wo nicht die Theaterdirektion — den Sänger und die Sängerin zu Despoten erhebt und damit der Kunst und sich selbst gleiches Unrecht zufügt. Lobenswerth ist es, dass ein so junger Mann, wie Herr Dietz hierin — die Schranken ehrt — welche die Natur selbst steckte, und nur eine Krankheit der Zeit niederreissen oder überspringen will. Herr Dietz wird schwerlich jemals unter den grossen Tenoren einen Platz gewinnen, aber gewiss überall den Beifall der Besseren und Verständigen als ein wackrer Künstler sich verdienen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 28. Mai. — Nro. 22. — 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber das Lied.
(Schluss.)

In ähnlicher Lage sind Wales und Schottland, wenn gleich nicht so sehr übel daran, da nicht zwiefacher hierarchischer Druck auf ihnen lastet. Das kleine Walles kämpfte 700 Jahre lang um seine Freiheit mit Britten, Sachsen und Normannen. Sein Volk, seine Fürsten wurden begeistert durch die Gesänge der Barden, die diesen im Gefecht und im Schlosse zur Seite standen. Es fiel unterjocht, König Heinrich III. von England liess, um sich des Landes zu versichern, alle Barden umbringen, seitdem schweigt Wales; die Ueberreste seiner Lieder sind nur noch in den Büchersammlungen zu finden, und der Engländer spottet über den Taffy von Wales wie er den Teaque Irlands und den Sawny Schottlands verhöhnt.

Auch Schotttland, viel schwächer aber tapferer wie England, kämpfte lange Jahrhunderte mit letzterm. Seine Könige, seines Stammes Führer, suchten ihren Stolz in den Liedern ihrer Barden, und sangen selbst; Einsamkeit, reine Bergluft, patriarchalische Freiheit, einfache Bildung, hinreichende Befriedigung ihrer wenigen Bedürfnisse, Jagd und Hirtenleben, alles vereinigte sich, die Volkslieder der Bergschotten wunderherrlich zu machen. Schottland wurde ein Theil von England, und die Lieder wurden sparsamer. Noch zweimal flammte ihre Liedergabe auf, als sie 1715 und 1745 zum letztenmale ihr angestammtes, vertriebenes Regentenhaus zu vertheidigen versuchten. Nun schweigt Schottland wie Wales und Irland.

In den Skandinavischen Reichen erhielt sich das Lied lange. Vor und nach Einführung der christlichen Religion hatte Skandinavien seine Skalden, welche alles, was dem Gemüthe heilig ist, die Gottheit, die Ehre, die Tugend der Frauen und den Preis der Heldenbe sangen. Seine Land- und Seekönige lebten nur in Kampf und Lied. So wurden dort auch die Formen ihrer Dichtkunst aufs höchste vervollkommt. Die Hierarchie stieg, der ritterliche Heldengeist verdumpfte, die Skalden verschwanden, und mit ihnen ihre Lieder. Aber das Volk sang noch selbstgemachte herrliche Lieder, als Nachhall jener Helden und Gesangeszeit, und auch hier gab das 16. Jahrhundert neue Anregung, seit hundert Jahren singt es nichts neues mehr.

Russland, getrieben in einem Kulturtreibhaus seit hundert Jahren, wird bald seine alten Lieder vergessen haben. Schon sehen seine alten Lieder, wie sie jetzt wieder produzirt werden, sich selbst, wie sie vor 40 Jahren waren, kaum mehr ähnlich. Neue ächte Lieder sind von ihm aber, eben dieser Tneibhauskultur halber, nicht viel mehr zu erwarten.

Von Polens Erhebung und Helden Untergang ist das Lied Kosziuskós, ein herrliches Denkmal.

Als die Schweiz um ihre Freiheit kämpfte, ertönte sie von frischen Liedern, Seit sie ihre Kinder für Geld an fremde Fürsten vermiethet, ist sie von neuen Liedern verstummt. Die Kuhreigen, die ächten Volkslieder die noch vorhanden sind, sind uralt und bis zu dem 16. Jahrhunddrt entstanden.

In Italien ertönte zur Guelfen und Gibelli-

nen Zeit, und bis zur Unterjochung der älteren Freistaaten, das Lied in vielfacher Gestalt. Ariostos, Tassos, Dantes epische Gedichte wurden ursprünglich gesungen. Jetzt wird dort nur deklamirt und improvisirt.

Armes, verlassenes, verhöhntes und Preis gegebenes Griechenland, wird es dir und deinen jetzigen Freiheits- und Gottesliedern gelingen sich zu erhalten? Gott gebe dir Gnade, damit uns nicht nachher seine Rache treffe!*)

Das Lied ist, wie ich oben bemerkt, eine Dreieinigkeit, aus Wort, Rhythmus und Ton zusammengesetzt. Wenn in der vorstehenden flüchtigen Liedergeschichte das Wort hauptsächlich zur Berücksichtigung kam, so erlauben Sie mir auch, die andern beiden Theile jener Dreieinigkeit, wenn auch nur kurz, näher zu berühren. Der Rhythmus ist die Summe mehrerer Versfüsse. Der Versfuss ist aus Zeiten zusammengesetzt. Die Zeiten sind entweder Elationen oder Posititionen, Bewegungen, die sich zum Fortschreiten oder zur Ruhe hinneigen. Sie sind ferner entweder kurz oder lang, so dass zwei kurze Zeiten einer langen im Zeitmaasse gleichen, oder drei mittellange zwei ganz langen. Die Griechen hatten Rhythmen vielfältiger Art, mit mehrern oder wenigern, auf mancherlei Weise in Elationen und Positionen und innerem Zeitmass abwechselnden Versfüssen.

Die Rhythmik hatte unstreitig grosse Wirkung, sie erfoderte aber auch grosse Ausbildung und langes Erlernen. Bei den neuern Griechen, den Persern und Türken sind noch Ueberbleibsel solcher Rythmen; die Türken z. B. haben noch jetzt, wie Sulzer in seiner Beschreibung Daciens erzählt, 28. verschiedene Rhythmenarten.

Der einfache, aus dem rohern Zustande zur Kultur übergehende Mensch kann nur mit kurzen Rhythmen und einfachen Versfüssen singen und tanzen. Die nordischen Völker hatten bei ihrem Erwachen daher nur dergleichen; selbst die ausgebildetere Rhythmik der Skandinavier ging nicht zu den künstlichern Rhythmen der Griechen über, und auch unsere neuere Kunst hat die letztern nicht gebrauchen gelernt, sondern begnügt sich mit den erstern und das um so lieber, als die neuere musikalische Harmonie der Einführung der letztern noch grössere Schwierigkeiten in den Weg legen würde.

Die Griechen hatten für ihre epischen Gedichte den einfachen Rhythmus des Hexameters. Die nordischen Völker hatten für diese den Rhythmus, den wir noch in den Nibelungen finden. Ich besitze englische, wallisische, schottische, skandinavische Balladen-Melodien und eine Skaldische Drogmolt-Weise, mit denen sich die Nibelungen bequem singen lassen. Die spanische Romanze hat auch die Versfüsse des nordischen Drottmolt, wene gleich sie dessen rhythmische Abschnitte nicht kennt, weil die Gothen sich früher trennten, ehe diese Rhythmen sich in Skandinavien näher entwickelten. Das fränkische Siegeslied Ludewigs findet seinen Rhythmus auch im Norden; ich habe eine skaldische und eine altenglische Melodie die sich beide für dasselbe eignen.

Die zärtlichen, fröhlichen und schmerzlichen Lieder der Minnesänger wurden in Reigen getanzt, die theils ein Tripel- theils ein Doppelzeitmaass hatten, je nachdem sie ernsterer oder fröhlicher Art waren. Die Reste von Troubadour- und Minneliederweisen, welche ich besitze, nach diesen Rhythmen abgetheilt, geben noch jetzt angenehme und sangbare Melodien. So wie sich der Grundstoff der Nibelungen bei mehrern nordischen Völkern wieder findet, so zieht sich auch die kleinere Ballade durch die Nationen des Mittelalters, theils in den Worten, theils in der Weise. Eine uralte spanische Romanzenmelodie, die ich besitze, findet sich bei einer alten deutschen Volksromanze wieder. Der Grundstoff der alten deutschen Romanze, „Es stand ein Schloss in Oesterreich“ wiederholt sich in einer alten englischen Ballade: „Sir Hug of the grime“. König James I. von Schottland, lässt in einem Gedichte seine Fräulein aufforden, ein Lied: Es fur ein Mann int Holt, zu singen, das nicht nur gleich dem Ohr als deutsch klingt, sondern auch selbst noch vorhanden ist.

Ich komme nun zu den dritten Gegenstand jener Dreieinigkeit des Liedes, dem Tone. Die

*) Dank dem Hochsinn der Fürsten, dass dieser Wunsch früher erfüllt als hier ausgesprochen ist! D. R.

gewissen bestimmten Verhältnissen stehenden Melodie besteht aus der Folge mehrerer, in Klänge. Die Griechen allein kannten die Art der Melodie, welche aus musikalischen Klängen zusammengesetzt ist. Die nordischen Völker aber hatten noch eine andere Art der Melodie, die aus dem Anklange gewisser, in bestimmten Verhältnissen wiederkehrenden Buchstaben entsteht, und bildeten diese aus; und hierin hat also das Lied der letztern einen wesentlichen Vorzug vor dem der Griechen. Wir haben in neuerer Zeit nur eine Art dieser Anklänge, den Reim, uns erhalten, es wäre aber zu wünschen, dass auch die übrigen Arten für unsere Dichtkunst wieder erweckt würden.

Ich werde sie näher hier berühren

Der Reim entsteht aus einem Gleichklang der Hauptschlusssilbe zweier Verse, in ihrem Selbstlauter und dem schliessenden Mitlauter, wenn der Reim männlich ist, — „Gut und Hut“ — so wie der kurzen Nachschlagssilbe, wenn der Reim weiblich ist — „sagen und schlagen.“ —

Die spanische Assonanz giebt den beiden männlichen Schlussilben zweier Verse denselben Selbstlauter, aber verschiedene Schlussmittlauter — „ Hut und Thun“ — indem sie weichlich die Nachschlagssilbe im Vokal und Schlusskonoanten übereinstimmen lässt — „schlagen und Thaten.“—

Die nordischen Sänger übten noch drei andere Arten Anklänge.

Die folgenden vier Verse eines Drottmold, des Seekönigs Harold des Tapfern, der bis Konstantinopel schiffte und sich in dem Liede beklagt, dass Elissif, eine russische Eürstin, seine Liebe verschmäht, werden zur Erläuterung dienen, da sie alle drei Arten Anklänge enthalten.

Sneid Fyri Sikiley vida
Sud vorum tha prudir
Brynt skreid vel til vanar
Vengis hiortr undrengum.

Zuföderst ergiebt sich daraus die nordische Alliteration, die darin besteht, dass in dem 1. und eben so in dem 3. und 5. Verse ein Buchstabe zweimal vorkommt, der in dem 2. 4. und 6. Verse sich einmal wiederholt. S ist dies in den ersten beiden und v in den letzten beiden Versen. Ist dieser Buchstabe aber ein Selbstlauter, so muss unter den dreienmalen ein anderer Selbstlauter erscheinen.

Sodann die erste Halbreimart, welche erfodert, dass die Hauptschlussilbe eines Verses mit einer vorhergehenden desselben Verses dadurch ähnlich klinge, dass ihr Selbstlanter zwar verschieden ist, der darauf folgende Mitlauter beider aber derselbe sei:

Sneid — vid, Brynt — van

dies findet immer bei dem 1. 3. 5. u. s. w. Verse des Liedes Anwendung.

Endlich die dritte Halbreimart, wo die Hauptschlussilbe eines Verses (des 2. 4. 6. u. s. w.) mit einer vorhergehenden desselben Verses zwar völlig im Selbst- und schliessenden Mitlauter übereinstimmt oder sich reimt, die folgende kurze Nachschlagsilbe aber verschieden ist:

Sud vor — prudir, Vengis — drengum.

Diese nordischen Anklangsarten unterscheiden sich also wesentlich von dem Reim und der Assonanz des Südens.

Wenn der Reim durch seine vollständigen Gleichklänge am Ende der Verszeilen ihnen eine völlige und eintönige Abgeschlossenheit giebt, und die südliche Assonanz durch die immerwiederkehrenden Vokale, wenngleich sie mittelst der Anwendung unterschiedener Konsonanten, die völlige Eintönigkeit vermeidet, doch dem Gedicht eine auf die Länge fade werdende Weichheit mittheilt, so bringen die nordischen Anklangsarten, vermittelst ihrer im Laufe der einzelnen Verse vertheilten Anklänge, die aber nie zum völligen Abschliessen gelangen, das ganze Lied hindurch ein stetes melodisches Klingen und Ahnen hervor, das besonders der romantischen Poesie angemessen erscheint. Insbesondere kann aber auch dadurch dem Gedichte, weil es seine Anklänge nicht am Ende zweier Versarten, sondern in deren Mitte enthält, die Mannigfaltigkeit der Schlussfälle selbst, der griechischen Vers- und Rhythmenarten erhalten werden, welche der Reim und die spanische Assonanz ganz rauben, und die Alliteration giebt ihm zugleich einen kräftigen, den nordischen Sprachen angemessenen Karakter.

Diese Alliteration findet sich daher auch in

den ältesten Gedichten aller nordischen Völker theils regelmässig, theils in noch grösserer oder auch geringerer Anhäufung der anklingenden Buchstaben.

In dem angelsächsischen Gedicht von Dunelm heisst es:

Is theos Burch Breome
geond Breoten rice
Steopa gestatholad
Stanas ymbutan.

Nach Chaucer und Plownaann alliteriren:

It is full Harde
To Halten un espied
Before a Crepil
For he can the Craft etc.

und: In a Summer Season
When Sit was the Sunne
I Shope me into Shroups
As i a Shepe was.

Die Walliser:

Brys Brywgad Brig Bragad brigai
Brwyse Jafuen ynghren ynghrai celanedo
Cymmyned cymminai.

Das Siegeslied Ludewigs:

Tho nam her *S*kild indi *S*per
*E*llianlicho reit her
*W*old her *W*arer ranchon
Sina *W*idarsachon.

Im Olfried findet man alle Anklangsarten.

Spanische Assonanz:

Thes mannilich nu *gerno* ginada sina *fergo*

Alliteration und Reim:

*L*ango *l*iobo Druthin min, *laz* inio thie daga sin.

Entfernter Halbreim und Alliteration:

*Eigun* wir thia *guati* gilicha tegan *helti*.

Näherer Halbreim und sp. Assonanz:

Lang *sin* dag*a* *sine* *zi* themo ewigen *libe*.

Auch die Nibelungen alliteriren noch häufig und assoniren nordisch:

*Do* sprac*h* der *Fur*ste Signut
*Di*n *r*ede *diu* ist mir *leit*.
*Wan* *w*urden disiu m*aere*
Ze Rine geseit
*Du* ne *dor*ftest nim*mer*
Geriten *in daz lant*
*Gunther* und*e* *Gernot*
Die *sint* mir *lang*e be*kannt*.

Abenth. 2. 233.

Don Massias der Spanier:

Cativo de minna tristura
In todos preudeu espanto
E preguntan que Ventura
Foy que me atormento tanto
Mas non se no mundo amigo
Que mays de men quebranto
Diga desto que vos digo
Que ben su nunca de via
Ae pensar que faz folia.

Aber auch Griechen und Römer haben aus Naturgefühl des Wohllauts allerlei Anklänge in ihren Versen:

Virgil: Incipe Maenalios mecum mea tibia versus
Ducite ab urbe domum mea carmina ducite Daphnin. —
Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. —

Lucretius: Ductores Danaum delecti prima virorum. —

Ennius: O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti. —

Plautus: Non potuit paucis plura plane proloqui. —

Catullus: Plangebant aliae proceris tympana palmis,
Aut tereti tenues tinnitus aere ciebant. —

Ovidius: In der berühmten Stelle, wo er in seinem Exil erzählt, in Getischer Sprache ein Lobgedicht auf August geschrieben zu haben.

Nec te mirari, si sint vitiora decebit
Carmina, quae faciam pene poeta Getes.
Ah pudet et getico scripsi sermone libellum,
Structaque sunt nostris barbara verba modis,
Et placui gratare mihi coepique poetae
Inter inhumanos nomen habere Getas.
Materiam quaevis? laudes de Caesare dixi,
Adjuta est novitas nomine nostra Dei. —

Pindar: Παντᾶν πέριξ
Κάδμου κοῦραι
Μεγάλαν Ἑλλάδων
τοῦτο μεμνᾶσθαι φίλοι.

Homer: Ἐκ γαρ κρηταων γενος εὐχομαι εὐρειαων.
Auch in unsern Sprüchwörtern lassen sich jene Anklänge noch oft hören:

Herren gestreng
Regieren nicht lang. —
Lang lässt lang hängen. —
Für den Schott nicht sorgen,
Hast du nur den Schaden. —
Allzu scharf macht schartig. —

A. Kretzschmer.

---

## 5. Allerlei.

### Die Tenoristen.

(Fortsetzung.)

### Herr Haitzinger.

Ein Meteor am Himmel der deutschen Singkunst durch aussergewöhnlichen Umfang, und ganz eigenthümliche Gleichheit von bis zu der schwindelnden Höhe von durch Nettigkeit, Eleganz und Kühnheit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten, welche oft an die Bravour einer Billington, Campi, Becker u. s. w. erinnern; durch Reinheit in Ansatz, Führung und Anschlag selbst der peinlichsten Intonationen; durch unermüdliche Ausdauer nach den anstrengendsten Arien und Duetten und Recitativen durch alle tosenden und oft betäubenden Stellen der modernen Finalsätze und eines Cortez-Getose; durch überraschende Wendungen und hinreissende Pointen in den Fermaten; durch eine individuelle Vollkommenheit, wie nur wenige Künstler dieselbe erreichen. Herr Haizinger kommt, singt und siegt! Nimmt unwiderstehlich gefangen, wie nur wenige es vermögen und setzt alle Hände zum stürmischen Applaus stürmend in Bewegung. Er betrat die Bühne in Wien erst dann, als er schon seine Schule tüchtig durchgemacht und bereits den Namen eines Künstlers sich erworben hatte; er betrat die Bühne in einer Zeit, als die grössten Gesangkünstler, ein Nozzari, David, Rubini, Donzelli, Lablache, Ambrogi u. s. w. mit der unerreichbaren Fodor-Mainvielle das vollkommenste Ensemble der Welt bildeten und Rossini seine schönsten Triumph ein der Stadt Mozarts, Haydn's und Beethovens glänzend feierte; als das Publikum, welchem kein andres — was Empfänglichkeit, Sinn, Geschmack und Ohrenbildung in der Musik betrifft — den Vorrang streitig machen wird, von der neuen herrlichen Erscheinung bis zur Extase ergriffen nnd berauscht — alles hohe und preiswürdige der Vergangenheit vergessen zu haben, und nur für Rossini, seine Gesangsheroen, und für C. M. v. Webers Freischütz-Zauber zu athmen und leben schien; wo die deutsche Oper mit ihrem Verein der Campi, Sontag, Grünbaum, Waldmüller, Schütz, Kraus-Wranitzki, Unger u. s. w. eines Jäger, Rosner, Forti, Weinmüller, Vogl, Spitzeder (wo war jemals in Einer deutschen Stadt mehr herrliches vereinigt?) nur in sekundärem und prekärem Zustande blühen konnte, und entweder jene Werke des augenblicklichen Geschmacks verdeutscht wiederkäuen, oder einzig mit Don Juan, Belmonte und Constanze, Zauberflöte u. s. w. des Einzigen — das Gemüth und den Stolz der Deutschen gewaltig aufrütteln müsste.

Unter jenen grossen Italienern musste sich wohl Nozzari den Namen des Meisters und wahre Verehrung erwerben, da er mit seiner schönen Gestalt und einer ausserordentlich umfangreichen und kräftigen Stimme die vollendete Bravour einer edlen Schule, ein gleich tief gedachtes und gefühltes Spiel und einen grossartigen Vortrag im Gesang, der nur selten in das ultra des Modetons sich verirrte und auch darin noch geistreich zu sein wusste — verband. In eigentlich heroischen Darstellungen ein Matador erster Grösse, wie Brizzi es einst gewesen, Siboni es zu sein, sich glücklich bestrebte, und Krebs es zu werden von der Natur berufen war! das Repertoir jener Zeit sicherte ihm wohl die Verehrung aller Kenner vorzugsweise — aber gestattete der Masse nicht, ihm eine besondere Aufmerksamkeit zu gönnen. Nach ihm scheint Donzelli (vielleicht die schönste und kräftigste Tenorstimme in Europa) als dramatischer Sänger die erste Stelle unter jenen einzunehmen, — wenn von dem Riesen-Bass Lablache nicht die Rede ist — obgleich seine Stimme einer ausserordentlichen Gelenkigkeit nicht fähig, und seine Darstellungskraft noch in der Entwickelung begriffen ist. Lebendige Sprache der Seele, Feuerkraft und Innigkeit, Klarheit und Wohllaut auch in der höchsten Leidenschaftlichkeit, besonnene Karakteristik erheben ihn über die meisten Sänger und lassen ihn wohl am nächsten mit Wild vergleichen, der an Kraft ihn erreichen konnte, aber in allen heitern Gebilden ihn übertrifft. Auch seinem Glanz war das Repertoir nicht besonders hold, er musste sogar im „Barbiere di Siviglia,“ den Convenienze teatrali und Davids Eigensinn nachgebend — einen Almaviva singen, dessen Lage und Karakter weder seiner Stimme noch seinem innern Wesen entspricht. Als ächter Sänger wusste er sich zu helfen, in Einzelnheiten darin selbst zu entzücken — aber glänzen konnte er um so weniger, als Lablache und die Fodor neben ihm im höchsten Lüstre erschienen. — Rubini — italiens Nachtigall, individuell vollendet, in einer

eigenthümlich lieblichen und erquickenden Weise, immer rund und glatt und rein, und süss, oft pikant, vielseitig und glänzend in Verzierungen, nicht ohne Phantasie, aber ohne Kraft in die Tiefen der Leidenschaften einzudringen, oder über das anmuthige, gefällige, augenblicklich bezaubernde zu wahrhaft dramatischem Ausdruck sich aufzuschwingen, und den Zuhörer zu erheben, zu erschüttern, zu durchdringen. Ein Gerstäkker in höherer Potenz. Damit kann man ein vortrefflicher Sänger sein, selbst einzelne Vorzüge vor einem David haben, aber einen David aus dem Gedächtniss nicht verdrängen. — David, dessen schmächtiger Körper eine wunderähnliche Stimmkraft von unerhörtem Umfang birgt, dessen riesenhafte Anstrengung nur ein Spiel zu sein scheint, der in der Schule seines unübertrefflichen Vaters unbeschränkter Herr aller seiner reichen Mittel geworden, nichts zu schwierig findet und mit ungemessener Kühnheit in Labyrinthen sich umtreibt, Klüfte überspringt, vor welchen jeder andre zurückschaudert, von der höchsten Höhe in Abgründe sich hinabstürzt, und dann unten ruhig wie ein Kind herumspielt, um plötzlich noch glänzender wieder sich aufzuschwingen — David wurde der Held des Augenblicks. Ich kann in seinem ganzen Sein und Wesen und Treiben ihn keinem Sänger an die Seite setzen, er gleicht nur sich selbst. Soll eine Aehnlichkeit aufgefunden werden, so dürfte sie nur in Rossini als Tonsetzer sich einigermaasen wiederfinden. Wirklich scheint ein Spiel des Zufalls diese beiden Meteore so nahe zusammengeführt zu haben, damit Einer den Andern zugleich erhebe und in seiner Blösse zeige, und Einer den Andern zu neuen und immer wiederkehrenden Thorheiten verleite. So wie Rossini (was selbst die albernsten Pendanten nicht verneinen können) der herrlichsten Konzeption im höchsten tragischen Pathos, der innigsten Zärtlichkeit, des reichsten Gefühs, der Wehmuth und der Neckerei spielenden Scherzes gleich fähig ist und in allem gleich herrliche Proben geliefert hat (videantur die schönen Sätze in Othello, Moses, Semiramide, Belagerung von Korinth, Zelmira, Ricciardo-Zorraide, Gazzaladra, Barbiere, Italiana in Alghieri, Cenerentola u. s. w.) — eben so eindringlich spricht Davids Gluth in der tragischen Oper, in sentimentalen Cantilenen und in leicht hüpfenden Weisen sich markig und hinreissend aus. Sein Recitativ, seine Deklamation in den schnellsten Tempi wie im getragenen Adagio, zeugt eben so unverkennbar von Genie, wie von hoher Kunstbildung, und äussert immer und überall dieselbe unwiderstehliche Wirkung. Aber, so wie Rossini sich vorgenommen zu haben scheint, keine Seite ohne einen Klex vollzuschreiben und kein Werk zu vollenden — ohne mit den bis zum Eckel ähnlichen Kadenzen und oft ganz trivialen Tiraden, der Kritik es unmöglich zu machen, ihn durchweg zu loben, und den Zuhörer aus dem blüthenreichen Himmel seiner Phantasie plötzlich in eine nackte Sandwüste hinabzuschnellen, oder mit gemeinen Bajazzo-Kunststücken das Entzücken zu lähmen und den Verstand zur Verzweiflung zu bringen; — eben so wenig ist es dem unvergleichlichen David möglich, seiner Phantasie Zaum und Gebiss anzulegen, seine unendlich mannigfaltigen Bravourspielereien für einen ganzen Abend zu entsagen, eine ihm durch den Kopf laufende Fermate zurückzuhalten, einen plötzlichen und eben so gemeinen als lächerlichen Sprung vom Wallenstein zum Staberl aufzugeben, oder nicht in demselben Moment Orest und Königinn der Nacht, Oedip und Schneider Matz sein zu wollen. Er erschüttert bis ins innerste Mark, er ergreift bis zur Athemlosigkeit, um sogleich wieder mit Gemeinheit zu empören und dann wieder durch die Allmacht seiner Stimme und Kunst hinzureissen, um von neuem Eckel zu erregen. Er spielt mit seiner Würde als eminenter Künstler, er spielt mit den Kunstwerken, er spielt mit dem Publikum und scheint sich darin zu gefallen, die Namen des Unvergleichlichen und des jämmerlichen Stümpers gleich zu verdienen. Dass er nicht immer und überall unbarmherzig ausgepfiffen wird, ist ein eben so grosser und unbestreitbarer Beweis seiner hohen Kunstmeisterschaft, als die Erfolge von Rossinis Opern in allen Welttheilen, trotz der überall und immer lauter erkannten und schreienden Fehler gegen Sinn und Geschmack — für dessen Genie bürgen, nicht für den Ungeschmack der Zeit, wie so viele behaupten wollen, denn sonst müssten Mercadante, Pavesi, Pacini, Caraffa u. s. w. und wie alle Rossiniaden-Fabrikanten heissen mögen, mit ihrer Geschicklichkeit und oft grössern Sorgfalt überall gleiche Resultate erleben; — quod non!

Dass solche Erscheinungen und eine solche Richtung der Bühne in der grossen Stadt, auf einen feurigen, seiner Kunst schrämerisch ergebenen, und dem allgemeinen Beifall holden jungen Mann einen entscheidenden Einfluss äussern musste, ist um so natürlicher, da in der Aehnlichkeit der Stimmlage und der erlangten Bildung der Beruf hiezu von selbst ausgesprochen schien. So wurde Herr Haizinger im eigentlichen Sinn der deutsche David ohne mit allen genialen Tugenden seines Musters begabt zu sein, aber auch, ohne dessen schreiende Fehler nachgeahmt zu haben, und in gleiche Läpperei zu verfallen. Er ist unbezweifelt gegenwärtig Deutschlands glänzendster Tenor, und hat seinen Verstand durch den Vortrag der verschiedenartigsten Kompositionen längst genügend bewährt, so wie seine Phantasie und theoretische Bildung in einem Reichthum neuer und ihm oft eigenthümlicher Verzierungen. Herr Haizinger

hat ein nach Aussen heftig und anhaltend flammendes Feuer, welches in manchen Momenten das Gefühl der Bewunderung erregt. Er ist so sehr Herr aller Uebergänge der verschiedenen Register, dass oft selbst dem geübtesten Ohr dieselben kaum bemerkbar werden; seine Koloratur ist leicht und nett, seine silberne Wirksamkeit im Ensemble tadellos — aber sein Vokalisiren sehr dialektbefangen, und sein Inneres so ruhig, dass er Leidenschaften und Empfindungen mehr mit Verstand und Glück durch den Gesang darzustellen weiss, als im Herzen der Zuhörer sie erweckt. Alle seine Kantilenen werden und müssen augenblicklichen Beifallssturm erregen, aber nur wenige werden einen dauernden Eindruck in dem Gemüthe zurücklassen; während die zu spät gesuchte Herrschaft über den Körper die scenische Darstellung ihm stets schwer machen werden. Uebrigens hat Er — dem ewigen Einerlei der welschen Parten entrissen, seit einigen Jahren in Vortrag und Karakteristik sehr bedeutend gewonnen, und scheint seine schöne Kraft veredelt und dauerhaft gemacht zu haben.

### Herr Jäger.

Derselben Periode und derselben Schule gehört auch Herr Jäger an, obgleich er zwei Jahre früher zum Theater gekommen (1818) und schon bedeutenden Ruf gewonnen hatte, als Herr Haizinger erst begann. Der vortreffliche Musiklehrer Herr Schwarzbök hatte sich gleich anfangs des Herzens und der Stimme des Jüngers in so hohem Grade zu bemächtigen gewusst, dass ihm eigentlich die Ehre gebührt, den herrlichen gebildet zu haben. Das erste Auftreten beurkundete sogleich den hierin so reich erfahrenen Wiener, dass Herrn Jäger, neben einer ganz eigenthümlich reizenden Stimme von ungewöhnlicher Konstruktion und Bildsamkeit, der musikalische Genius von der Natur, wie es nur bei wenigen geschieht — eingehaucht war. Am ersten Abend schon zeigte sich seine Stimme in den tiefern Lagen und bis stark in die Mitteltöne hinein, etwas verschleiert, (was sie aller Bemühung zum Trotz bis heute nicht verlor) und zauberähnlich stieg von da an eine Oktave (von C zu C) empor, welche an Wohllaut, sympathetischem Reiz, muthiger Kraft und Schmiegsamkeit ihres Gleichen nicht hatte; von angeborenem Geschmack und innigem Gefühl trefflich geleitet wurde; zur Anregung aller Hände noch über eine schöne Terz mehr in der Höhe rein und klangvoll gebieten konnte; und so zart mit den Brusttönen verschmolzen war, und so klar und rund in allen Figuren sich bewegte, im edelsten Portamento von Intervall zu Intervall fortschwebte, die Vokale so richtig betonte, die Worte so deutlich sprach — dass seine seltene Meisterschaft schon durch den ersten Vortrag des Ramiro in Nicolas Aschenbrödel erkannt und stürmisch geehrt wurde, obschon man verzweifeln musste — ihn jemals auch nur zum erträglichen Schauspieler ausbilden zu können. Seinem unermüdlichen Fleisse gelang es — nicht ein guter Schauspieler zu werden — aber, manche Härten der Aussenseite abzuschleifen und sein Spiel auf eine eigenthümliche Weise mit dem Gesang so in Uebereinstimmung zu bringen, dass nach der ersten oder zweiten Vorstellung Niemand mehr einen Anstoss nimmt und jeder sich willig seinen schönen Vorzügen sich hingiebt. Sein glückliches Naturell, und der Umstand, dass er schon hohen Ruf erlangt hatte, bevor die Italiener nach Wien kamen, bewahrten ihn vor sklavischer Nachahmung ihrer ganzen Weise. Er lernte von ihnen viel Herrliches, ohne darum seiner Eigenthümlichkeit zu entsagen. Herr Jäger darf nicht blos kommen, singen und siegen; er muss seine Siege sich erwerben durch die Macht seiner Natur und seiner Kunst; da noch keinem seine Stimme im ersten Moment gefiel und keiner ohne Anstoss zum Erstenmal ihn sah. Aber, so wie er sich in Wien durch alle Wechsel und Stürme der bewegten Zeit als Sieger durchgearbeitet hat, und neben allen jenen Heroen der italienischen Oper immer ein Liebling blieb; wie er in Berlin neben einer Sontag sich allgemeine Achtung errang und in mancher Hinsicht unvergesslich bleiben wird, eben so wird es ihm überall mit der Zeit gelingen; wenn Er wieder zur Besinnung gekommen und zu seiner frühern Gesangsweise zurückgekehrt sein wird, zu jener Weise — welche seinen Ramiro, Belmonte, Murney, Joseph, Tamino, Richard u. s. w. mit noch glänzendern Lorbbeeren krönte, als seinen Norfolk, Gianetto, Rodrigo, Almaviva, Rinaldo, Sargin u. s. w., und welche ihn beschäftigte — selbst gluck'sche Tenore mit sicherm Erfolg zu übernehmen; obgleich unübertroffene Nettigkeit und Rundung der Koloratur ihm eigen sind, und daher viele, mit dem Namen eines Bravoursängers — ihn gleichsam herabsetzen wollen. Herr Jäger ist jetzt noch unbestreitbar Tenor ersten Ranges, und in seiner Weise unübertroffen. Er hat in Berlin als Darsteller schöne Fortschritte gemacht über alle Erwartung; aber, an der Monotonie des Repertoirs kränkelnd, verleitet durch missverstandene Aeusserungen in Zeitschriften und im gesellschaftlichen Leben, und vielleicht auch durch den steigenden Beifall eines ihm anfänglich nicht sehr geneigten Publikums verlockt — beginnt er seit geraumer Zeit — seine hinlänglich kraftvolle Stimme bald forciren zu wollen, bald einer Ultra-Sentimentalität durch Dehnen, Ziehen — unrhythmisches Sperren und überspannte Süssigkeit sich hinzugeben, oder den Applaus mit allzuviel Verzierungen — auf Kosten des Ausdrucks, der ihm sonst so herrlich eigen und gegen seinen angeborenen Geschmack — zu erstreben. Er kann damit

Applaus erringen, aber er muss dadurch seine Lebenskraft schwächen, seine Stimme endlich einer bedenklichen Krisis aussetzen, seinen Vortrag allmählig in die Ebene der Gewöhnlichkeit und des Alltäglichen herabziehen, zum farblosen Einerlei stempeln, gewiss — ohne seinen Ruf und seinen Werth zu erhöhen.

Herr Löhle.

Wo von ausgezeichneten und vielseitig verdienstvollen Bühnensängern die Rede ist, musste seit vielen Jahren der Name des Herrn Löhle in der ersten Reihe genannt werden, und jedem deutschen Theater muss er von Werth sein; da Umfang der Stimme, Schule und Geist, verbunden mit geübter Darstellungsgabe, in allen Gattungen der Oper ihn verwenden lassen, und selbst seine jüngsten Leistungen beurkunden, dass er jetzt noch sich zu vervollkommnen bemüht ist, und von dem gewöhnlichen Dünkelfieber nicht angesteckt wurde. Wenn auch Spontinis Tenorpartien hinter einem Berliner Opernorchester in ihrem ganzen Umfang von ihm nicht gehört werden dürften, so ist er doch gewiss dem Vortrag von Gluckschen, Mozartschen, Winterschen, Boyeldieu'schen, Mehulschen und — ich sage nicht zu viel — Rossinischen Partien, gewachsen, sobald er diese nur behandeln will, wie sie behandelt wsrden können und inviduell von jedem Sänger behandelt werden sollen. Rossini ist weder so despotisch, noch so albern und unwissend, dass er bei seiner Schreibart das: „non omnia possumus omnes" unberücksicht lassen und für den Vortrag seiner Tenorpartien, jene Unzahl von Notenfiguren, welche gewöhnlich darin enthalten sind — von jedem Sänger zu hören verlangen sollte. Rossinis gute Melodien sind so einfach und ihrer Einfachheit so schön, wie die Melodieen allor grossen Meister. Um den Geschmack der Sänger gewissermassen zu leiten und der Verzierungs- und Verschnörkelungswuth Gränzen zu setzen — gab er sich Mühe, die ihm als geschmackvoll erscheinenden accessorischen und von der Mode verlangten Verzierungen selbst vorzuzeichnen, und zwar zunächst auf die Fähigkeiten und eigenthümlichen Vorzüge derjenigen Sänger, für welche er zufällig die Oper komponiren musste, berechnet. Sänger von Bildung und gereiftem Geschmack mögen immerhin, auf den Gang der Melodie und die unterlegte Harmonie, so wie auf den Karakter des Gesangsstücks sich stützend, andre Verzierungen gebrauchen, — oder die einfachen Melodieen vortragen, — oder von ihren Meistern neue Verzierungen sich einschalten lassen, wenn doch Verzierungen unerlässlich scheinen. Dies waren oft Rossini's eigene Worte, und dass es nicht leere Worte waren, beweisen überall die unter seiner eigenen Direktion aufgeführten Opern. Wie ganz anders sangen eine Lalade, eine Rossini-Colbran, eine Fodor, eine Pasta dieselben Parten; wie sehr beschränkte er die für David's ausserordentliche Bravour berechneten Verzierungen, als Donzelli sie sang, und wie ander, als Rubini sie übernehmen musste — ohne dass die Melodie damit gefährdet gewesen wäre. Viele begreifen ihn nicht; gar Viele finden eine arglistige Freude daran, ihn nicht begreifen zu wollen und die Sänger fortwährend ihn missverstehen und skalpiren zu sehen; vielen erscheint es gar nicht der Mühe werth, irgend eines andern Meisters Werk verständig zu analysiren; und manchen erscheint es sogar als eine Pflicht der Ehre, des Patriotismus und der altehrwürdigen Kunst — dem welschen Meister Eins anzuhängen, wo es immer möglich ist. Mögen die Kassen und die Sänger selbst zu Grunde gehen, mögen gar keine Opern gedeihen — wenn sie nur diese vermeinte Pflicht erfüllt und ihr Müthchen gekühlt haben! Das Pereat Rossini steht ihnen höher, als das Floreat ars! —

Uebrigens scheinen bei Herrn Löhle Innigkeit, zarter Ausdruck, liebliche Tändelei und galante Würze — vorzüglich ausgebildete Eigenschaften zu sein, und diese, verbunden mit seinem Aeussern und seiner Darstellungsgabe — ihn für die Gattungen der halberasten Oper, jener reizenden Weisen der bessern Franzosen, der Italiener (wie Paisiello, Cimarosa u. s. w.) und der lustigen Gebilde der gesangskundigen deutschen Meister, vorzugsweise zu eignen, Lied und Romanze ihm ausnehmend zu gelingen, und die natürlichen Gesetze der Harmonie ihm eben so bekannt als ehrwürdig zu sein. Sein Falset schmiegt sich reich und fliessend den lieblichen Brusttönen an, und schwingt sich selbst im Kantabile leicht und klingend zum $\overline{\overline{c}}$ empor. Nicht immer ist sein Vokalisiren ganz rein und darum ertönt auch nicht jede Silbe ganz verständig. Dormitat quantneque Homerus! — Herr Löhle wird schwnrlich in einer grossen Stadt als eine ausserordentliche Erscheinung Aufsehen und Theaterstürme errgen, aber überall die Achtung aller Musikfreunde in hohem Grade gewinnen.

(Schluss folgt.)

## Widerruf.

Mit wieviel Freude widerrufen wir die in No. 19 ertheilte Nachricht von Seyfrieds Tode!

D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 4. Juni. — Nro. 23. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Aufgefundene Blätter aus dem Tagebuch eines früh verstorbenen Musikers,

Eine Fortsetzung der Mittheilung im vorigen Jahrgange No. 23. Man erlaube die Vorerinnerung von damals hier zu wiederholen. „Mögen diese Blicke einem Theil der Leser nicht mehr gelten, als der augenblickliche Schein eines Meteors am Sternenhimmel, ja als ein glimmender Johanniskäfer im Rosengebüsch; — andern könnte vielleicht ein zündender Funke daraus hervorsprühen. Die Redaktion giebt sie unverändert, in aller Skizzenhaftigkeit und Subjektivität (selbst mit etwaigen Irrthümern im Einzeln) ohne Erklärung — sie fehlt ihr selbst — der etwaigen besondern Verhältnisse und Beziehungen."

#### Musikanlage der Orientalen.

Forkel hat aus den Instrumenten, aus der Notirung und andern Punkten dargethan, dass Hebräer, Aegypter und andere, mit diesen gleichstehende, ihnen verbundene Völker des alten Orients nur eine sehr niedrige Stufe der musikalischen Bildung erstiegen haben — was auch ihre eigenen Dichter von der Vortrefflichkeit der Musik gesagt haben mögen. Diese Völker hatten noch nicht einmal ein einigermassen vollständiges und auf die Natur gegründetes Tonsystem. Ihre 3, 4 bis 6 Saiten umfassen nicht einmal die Hauptstufen in einfacher Potenz, vielweniger deren Modifikationen (Schattirung in erhöhte und erniedrigte Töne) und Potenzirung in je höhere Oktaven. Ja die mehrsaitigen Instrumente selbst, z. B. die thebanische Harfe von 12 bis 15 Saiten, geben einen noch dringernden Beweis für die Unvollkommenheit des Tonsystems. Denn selbst diese grössere, der Zahl nach ausreichende Saitenreihe wurde nicht zur Vervollständigung des Systems gebraucht; so müssen wir wenigstens aus den eigenen Nachrichten dieser Völker schliessen. Dass unter diesen Umständen an Harmonie (man müsste denn jeden Zusammenklang von Tönen so nennen) nicht zu denken war, versteht sich von selbst.

Aber auf derselben Stufe musikalischer Entwickelung stehen diese Völker noch jetzt. Mit ihnen die Indier. Wie geht das zu? —

Indier, Hebräer, überhaupt Orientalen haben ihre Musik deswegen nicht ausgebildet, weil ihnen Musik ein untergeordnetes Bedürfniss, sogar die höhere Ausbildung mit ihrer Natur in Widerspruch sein müsste.

Um das Kleinste zuerst zu erwähnen — schon ihr Klima steht entgegen. Es ist in einem solchen Grade erhitzt, dass die Anstrengung beim Gesang und Spiel das Vergnügen daran stört. Regsam kann den Orientalen nur ein erwachter Affekt machen. Dann schwingt der Beduine seine wirbelnde Lanze, dann entsendet er unverdrossen seine Pfeile. Aber das Plektrum, die Becken und den Tanz lässt er gern den Sklaven und ergötzt sich am Zuschauen.

Dann aber — der Mensch ist zuerst ein Zögling der Natur. Sie regt seine ersten Ideen an und bestimmt ihre Richtung — angeborne Ideen hat noch Niemand nachgewiesen. Nun haben wir nur zu beobachten, was die Natur bei jedem Volke angeregt haben kann und muss, um dessen Sphäre zu bestimmen. Licht und Farbe ist es, was im Orient herrscht. Sogar die Vögel, die lautesten Geschöpfe, haben meist ihren Gesang gegen herrliche Farbengewänder ver-

tauscht. Gewiss war Farben- und Formenkunst die erstgeborne Tochter des Orients. Das orientalische Mädchen, was tönte ihm der Morgengesang der hochwirbelnden Lerche, die Sehnsuchtsklage der Nachtigall, das sie hätte nachsingen können? Aber Glockenblumen, Riesenbäume, alles mit goldnen Farben bedeckt, zogen das Auge an und fesselten den Sinn. — Und wie untergeordnet stand das Geschlecht selbst, das Gesängen Theilnehmer und lieblichster Gegenstand ist? Die Sprache bildete sich dieser Anregung nach, nur zog sie das, was nicht gemalt werden kann, den tiefblauen Himmel, die Sterne des Orients, die wie unsere Sonne leuchten, in ihr Gebiet. Sie wurde mehr bilder- als tonreich, aber jenes so sehr, dass jedes Wort von selbst fast ein Bild des Gegenstandes wurde, den es bezeichnen sollte.

Nun aber wirkt wieder das Klima dahin, den Orientalen von der süssen Körperruhe (bei mühlosem Leben) zur Beschaulichkeit, zum Sinnen, zum Philosophiren zu bringen. Ungestört versenkt er seinen Geist in die metaphysischen Tiefen, so tief, als der dunkelblaue Nachthimmel seinen Sternenschoos öffnet.

Was soll nun bei alle dem Musik? Malen kann sie nicht und in die Tiefen des Nachsinnens, der Spekulation steigt sie nicht. Sie k a n n nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Die Sprache wurde neben ihr so hoch ausgebildet, dass jene auch nur dienen konnte. Und zwar ist die Sprache doppelt: malerisch und und philosophico — poetisch ausgebildet. Was liegt für eine herrliche Darstellung in dem Rufe: „w a g h i O-r!“ Was will unser: es ward Licht, was lux, was πυρ? Und welch eine unerschöpfliche Ideenreihe ruht im Worte B a t h k o l! Der Donner ist Gottes Stimme, Gottes Ausspruch, für die Menschen Weissagung; und diese Weissagung liegt in dem Ausspruch, in der Stimme, ist deren Tochter. — Was soll Musik bei diesem Worte noch sagen?

---

## Hummel und Körners „bleib' ich doch treu.“

Gestern habe ich denn also einen Klavierspieler gehört! Närrische Leute, die Philosophen und Physiologen, die die Seele im Gehirne suchen. Warum nicht gar lieber im Magen! In den Fingern sitzt sie; denn wenn Hummels Spiel von etwas anderm, als seinen Fingern beseelt war, denn will ich selber — Hummel heissen. Dieses Wort bedeutet nämlich, wie männiglich aus Koch's musikalischem Wörterbuche lernen kann, eine Sackpfeife. Aber freilich, Hummels Spiel verhält sich zu dem Dudeldum — dei einer Hummel wie der homerische Zeus zu einem Bürgermeister oder Vicestadtschreiber im kleinsten Flecken von Thracien. Göttliche Leichtigkeit, Flüchtigkeit, Sicherheit, Ruhe, Delikatesse, Grazie, die gründlichste Bildung und Uebung, Reichthum meinetwegen an Einfällen — allein was weiter? O ich frage nicht; denn von Geist darf ich nicht reden, sonst sehen sich meine guten Landsleute am hellen Tage nach Gespenstern um; und wenn ich „Idee“ erwähne, denn beweisen sie mir, dass „Begriffe“ kein Gegenstand der Tonkunst sind. Mags. Ich habe Mozarten, Beethoven, Händeln, nicht einmal Webern hab' ich gehört. Aber ich lasse mir's nicht ausreden: sie haben noch etwas anders in ihrem Spiele gehabt.

Dass dieses Etwas von den meisten nicht vermisst wird, dass die meisten, wenn man es erwähnt, nicht einmal verstehen und begreifen können, was gemeint sei, erkläre ich mir eben so, wie, dass wir uns alle von einem sechsten oder siebenten Sinne, wenn er uns genannt würde, keine Vorstellung machen könnten. Ja wie leicht gehen jene noch einen Schritt weiter und suchen zu beweisen, dass jenes Etwas unmöglich existiren könne, dass es in der Einbildung beruhe! Meinetwegen.

Ergriffen hat mich aber folgende Auffassung von Körners Abschiedsliede „der treue Tod.“

Pianoforte malte in freier Phantasie die Schwüle, etwa vor einem Kriegsgewitter, die gesteigerteste Angst langer Unterdrückung und die beklommene Erwartung des Entscheidungs- und — geb' es Gott! — des Befreiungskampfes. Nun fielen leise Anklänge des Orchesters, wie herübergewehte Akkorde eines fernen Marsches, ein und immer fester geschlossen reihte sich Akkord an Akkord des fern vorüberziehenden

Marsches und immer drängender trat der geharnischten Töne Heer auf den Aetherwölbungen vorüber und nach zog es dem Heldengange, ihm nach und vorwärts, vorwärts!

Auf diesem Hintergrunde ein Seelengemälde: der Abschied des Jünglings von seiner Lieben. Wechselgesang.

Pianoforte: — Betäubung nach der Trennung. Immer fort und fort zieht der Marsch, immer kolossalere Tongruppen. Und aus ihnen von ferne herüber tönen des Jünglings letzte Worte nochmals wieder.

Der Marsch ist längst verklungen. Das Spiel wird immer dunkler und verliert sich in sternlose Nacht der Hoffnungslosigkeit und einer noch unverstandenen Ahnung.

Ein dumpfer Anklang des Orchesters von fern. Aus den fernsten Lüften von oben hernieder tönen die letzten Worte des Jünglings und verhallen. —
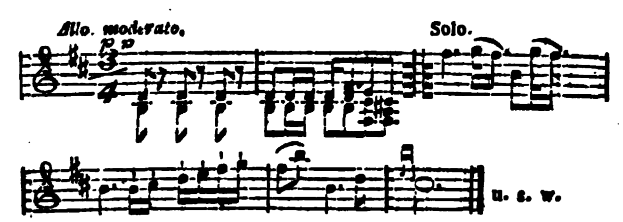
Nein, Hummel ist an all' der Noth unschuldig. Er hat das Lied singen und zwischen den Versen hübsche Variationen abspielen lassen und in die letzte hat er den Refrain des Liedes als Echo gewebt.

---

## 3. Beurtheilungen.

**Odeon. 17te Lieferung. Andante, Variationen und Bolero. Potpourri für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, von P. Lindpaintner. 62stes Werk. Wien bei Tobias Haslinger. Preis 2 Rthlr. 10 Sgr.**

Von einem so kundigen und talentvollen Tonsetzer, wie Lindpaintner, der unter andern in den (in Berlin aufgeführten) Zwischenmusiken zu Makbeth (ein anderer Theil der angewendeten Musik war bekanntlich von Spohr) so gute und eigenthümliche Instrumentation dargethan hat, kann man, wenn er für ein Soloinstrument schreibt, genaue Beachtung der Eigenthümlichkeit desselben und dabei anziehende Komposition schon voraus setzen. Ein sehr gebildeter und dabei nicht blos der sanftern Weise des Instruments, sondern auch eines feurigen Vortrags mächtiger Virtuos wird sich und seine Zuhörer gleich sehr befriedigen. Da Referent Herrn Karl Keller, dem das Werk vom Komponisten dedizirt ist, nicht selbst als Flötisten kennen gelernt, so möchte er — dies sei gesagt, um die Haltung des Ganzen zu bezeichnen — am liebsten Goulllou darin hören. Das einleitende Andante, die interessant figurirten Variationen und der Boleros mit diesem Thema




verdienen gleiche Anerkennung. Dass das Ganze übrigens auf keine höhere Stellung, als in der Reihe der modernen Konzerte oder Virtuosenkompositionen Anspruch hat, zeigt schon der auf dem Titel angegebene Inhalt.

Die Ausstattung ist so vorzüglich, wie bei allen haslingerschen Artikeln.

---

**Andante u. s. w. für Flöte und Pianoforte u. s. w. Preis 20 Sgr.**

Das obige Werk, zweckmässig mit Pianofortebegleitung eingerichtet; eine willkommene Zugabe, da es so oft an Gelegenheit fehlt, ein Orchester zusammenzubringen und der Virtuos selbst zum Studium und zur Orientirung des Orchesters einen Klavierauszug besser gebrauchen kann, als eine blose Stimme.

---

**Sechs Pastoralstücke für die Orgel von Fr. Schneider. Erstes Werk. Haslinger in Wien. Preis 6 Gr.**

Die christliche Gemeinde ist zwar oft einer Schaafheerde verglichen worden; darum soll aber Herr Schneider nicht die Orgel wie das Haberrohr eines verliebten Schäfers aus Gessners Idyllen gebrauchen. Lasse er sich nur einmal im Werk herumführen, durch die Säulenheere die alle lobsingen, an die Zweiunddreissiger, in denen ein süsser ausgewässerter Komponist unserer Tage bequem residiren kann, vor den silberglänzenden Tempelbau im Tempel: so wird er sich seiner blassen Melodie und seiner Nicht-Harmonie schämen. Oder — er schreibe Walzer.

M.

1. Handbuch der Harmonielehre zum Selbstunterricht für Seminaristen und angehende Orgelspieler bestimmt, von L. F. Lahmeyer. Hannover 1823.

2. Wiener Tonschule, oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Kontrapunkt und der Fugen-Lehre, von Joseph Preindl; Geordnet und herausgegeben von Ignatz Ritter von Seyfried. — Wien bei Tobias Haslinger. —

3. Harmonie- und Generalbass-Lehre nebst einem Anhange vom Kontrapunkt. Zum Gebrauch bei öffentlichen Vorlesungen, von Joseph Drechsler,. — Zweite Aufl. Wien bei Tobias Haslinger. —

Da in diesem Jahrhundert so viele Theorieen über Tonkunst in Druck erschienen sind und wir deren aus dem vorigen von anerkannten Meistern, als: Albrechtsberger, Kirnberger, Koch, Marpurg, Türk u. s. w. besitzen, so dass es unter diesen dem Studierenden nicht an Auswahl fehlt, solche vielmehr oft sehr schwierig ist, wenn er beabsichtigt, seine Zeit nicht zwecklos anzuwenden: so fallen wir auf die Frage, was diese Herren: Lahmeyer, Preindl und Drechsler beabsichtigen und zu welchem Endzweck sie ihre Theorieen aufstellten und mittheilten? —

Wenn sie nur das Alte aufgefrischt und nichts Neues hergestellt haben, so schaffen sie damit keinen Nutzen und machen die Auswahl der Bücher nur noch schwieriger. — Wenn sie sich aber es haben angelegen sein lassen, die einzelnen Gegenstände fasslicher darzustellen und deutlicher zu erklären, als es bisher in den Lehrbüchern geschah, so haben sie bewiesen, dass sie nicht ihre Zeit damit zwecklos anwendeten, sondern wesentlichen Nutzen schafften, welches wir finden werden, wenn wir sie nach einander durchgehen und dabei untersuchen, welchen der früheren Autoren sie in der Darstellung ihrer Theorie nahe kommen und wie sie sich von ihnen unterscheiden.

Herr Lahmeyer, der seit 24 Jahren sich damit beschäftigte, in der Theorie der Tonkunst zu unterrichten, hat aus seiner Praxis den Vortheil gezogen, wenn er auch in seinem Werke nichts Neues aufstellte, dass es ihm möglich wurde, die einzelnen Gegenstänge, als:

1. Von den zur Sache erfoderlichen Vorkenntnissen.
2. Von der Akkordenlehre, worin von den Grundharmonieen, von den harten, weichen und verminderten Dreiklängen in verschiedenen Lagen und deren Verwechselungen, als auch die von den Septimen-Akkorden und deren Verwechselungen die Rede ist,

auf eine Art und Weise dem Schüler begreiflich zu machen, welche der des verdienstvollen Türk zwar ähnelt, aber noch bei weitem vorzuziehen ist, indem sie noch leichter als jene, verständlich und weniger ausgedehnt ist.

Dagegen bemerkt Ref., dass er die Akkordbezeichnung nach Webers Theorie, wovon in der dritten Abtheilung die Rede ist, wenn auch nicht verwerflich, doch nicht für unumgänglich nothwendig erachtet; die Bezifferung, welche beim Generalbass gebräuchlich ist, gehört nothwendiger Weise hieher und ist auch vom Verfasser auf die kürzeste und fasslichste Weise auseinandergesetzt worden.

Die vierte Abtheilung pag. 35. „Von den Umstaltungen der Septimen-Harmonie durch Hinzufügung einer None und der des Dreihlangs mit übermässiger Quinte, als auch die fünfte Abth. pag. 41, worin besonders abgehandelt wird
a) von den harmonischen Intervallen, die eine freie Bewegung haben,
b) deren Bewegung beschränkt ist,
c) wenn die Stimmen sich durch harmoniefremde Töne bewegen, welches geschehen kann:

1) durch Vorhalte, 2) durch Wechsel und durchgehende Noten, 3) durch Brechung der Harmonie, sind nach Art der Theorie Gottfr. Webers und Kirnbergers, aber kürzer und deutlicher dargestellt worden, so wie auch der Orgelpunkt, welcher darin mit aufgenommen, auf eine Art mitgetheilt wurde, dass so leicht nichts dabei zu wünschen wäre.

In der sechsten Abth. pag. 66, worin der Verf. von den Haupt- und Nebenharmonieen in Beziehung auf eine Tonart handelte und zu diesem Endzwecke die Begleitung der Tonleiter in

der harten und weichen Tonart, welche in der Bassstimme steht, aufstellte, so wie auch von den Verwandschaften der Tonarten und von den Tonarten der Alten redete, ist kurz dargestellt, und dann ist bei den Tonleitern dafür gesorgt worden, dass der Schüler mannigfaltige Wendungen der Harmonie kennen und diese in allen Tonarten anwenden lernt, welches bisher in den meisten Lehrbüchern übergangen wurde. Dagegen wäre zu bemerken, dass die 7te Abth. pag. 95. vom Choralspielen und den dabei erfoderlichen Kenntnissen, mehr an ihrem Orte nach der hierauf folgenden 8ten Abth., worin von der Modulation innerhalb einer Tonart, wie auch nach fremden Tonarten, so wie auch von der Kadenz geredet wurde, gestanden haben würde, worauf die 9te Abth., welche von den Taktarten und dem Rhythmus handelt, erfolgt. — Auch diese Gegenstände wurden vom Verfasser nach den Grundsätzen mehrerer Theoristen behandelt und fasslich dargestellt. — Besonders rühmlich ist es aber, dass Verf. noch einen Anhang zu diesem Werke geschrieben, worin er 1) Exempel zur Uebung, 2) ein Verzeichniss einiger Komponisten derjenigen Choralmelodieen, welche im hannöverschen Gesangbuche vorkommen und 3) Regeln aufstellte, dem Klaviere eine richtige Stimmung zu geben, nebst einem Zusatze; das Stimmen der Rohrwerke in der Orgel betreffend. Herr Lahmeyer bemühte sich das Nöthige darüber kurz und deutlich auf eine Art zu sagen, dass es nicht leicht missverstanden werden kann. —

Herr Preindl ordnete zwar die Gegenstände seines Werks logisch richtig, welches wir an dessen Inhalt sehen, wenn wir sie nacheinander durchgehen, indem er im ersten Theil seines Werks:

1) Seite 1. Definition des Wortes: Generalbass.
— 2. Von den Intervallen.
— 3. Von der Verschiedenheit der Intervalle.
— 9. Von den Tonarten und Tonleitern.
— 20. Von den Akkorden überhaupt.
— 20. Von den Stamm-Akkorden.
— 23. Von den versetzten oder umgekehrten Akkorden abhandelte.

und diese Gegenstände auf eine Art auseinandersetzte, welche zum Theil der des Kirnbergers, aber noch mehr der, eines Albrechtsberger zu ähneln scheint, und sich nur von diesen unterscheidet durch ihre Darstellungsart, welche sehr gut ist, wobei aber einige Vorkenntnisse vorausgesetzt werden müssen, wenn dem Lernenden Alles darin Aufgenommene, was nur sehr kurz auseinandergesetzt worden, verständlich werden soll. —

Seite 30. Von den allgemeinen üblichen Kunstausdrücken.
— 36. Von der Bezifferung.
— 77. Tabelle der üblichen verkürzten Bezifferung.

sind dagegen ausgedehnter als die vorhergegangenen Gegenstände behandelt und scheinen ebenfalls aus mehrern Theorieen entnommen zu sein.

Seite 81. Uebungsbeispiele in allen Hauptakkorden, hat Verf. höchst wahrscheinlich selbst bearbeitet, dagegen sind die Seite 106 aufgestellten kurzen Vorspiele aus ältern Theorieen genommen und zweckmässig hier angewendet worden.

Seite 115. Von den durchgehenden und gesprungenen Intervallen, ist ein Gegenstand, welchen Verf. etwas kürzer behandeln und dennoch deutlicher darstellen konnte.

Seite 120. Von dem Sitz der Akkorde, hat Verf. so weit richtig dargestellt, nur in der Molltonart die 3te Stufe, wenn sie als Basston eines Sextenakkords angenommen wird, durch ein ♯ zu erhöhen, gebilligt, welches nur Statt finden kann, sobald es nach fremden Tonarten modulirt und daher hier mehr als ein Schreib- oder Druckfehler angesehen werden darf.

Seite 140. Von den Vorhalten, ist tabellarisch nach einem Verzeichniss und S. 149., von den Kadenzen (Tonschlüssen, Schlussfällen) auf eine so kurze und verständliche Art erklärt worden, wie es bis jetzt in den Lehrbüchern noch nicht geschah, und zwar ist zu vermuthen, dass wenn auch Verf. allgemeine darin vorhandene Grundsätze nur aufnehmen konnte, er sie wenigstens deutlich vor Augen zu stellen nicht unterlassen hat.

Seite. 154. Vom Orgelpunkt. Diesen Ge-

genstand setzte Verf. nach Art des Kirnberger, nur deutlicher wie jener auseinander.

Seite 156. Vom Präambuliren, — bezog sich Verf. gröstentheils auf die bereits schon in diesem Werke vorangegangenen Gegenstände und wendete dabei aus mehrern Lehrbüchern Beispiele an, welche von ihm vortrefflich zu diesem Endzwecke gewählt wurden.

---

Inhalt des 2ten Theils.

Im 2ten Theil, worin Verf. Gegenstände des höhern Wissens vornahm, bemühte er sich, diese grösstentheils nach eigenen Grundsätzen darzustellen und setzte daher:

Seite 3. Von dem Kontrapunkte überhaupt, worin er einen allgemeinen Begriff von der Sache gab.

Seite 4. Vom einfachen Kontrapunkt.

Seite 7. Von den verschiedenen Gattungen desselben — diese Gegenstände sehr kurz und fasslich auseinander. Aber in folgenden Gegenständen:

Seite 36. Vom Canon. — Vom Canon hat Verf. mehrere aber nicht alle Gattungen desselben angegeben und über die Art nach dieser oder jener Gattung einen zu verfertigten, die Erklärung nach Marpurg, aber kürzer und verständlicher abgefasst.

Seite 65. Von der Fuge. Dieser Gegenstand verdient unter allen den Vorzug, weil er von den meisten Tonlehrern nur bruchstückweise aufgestellt und darin nicht gesagt wurde, was eigentlich eine Fuge sei. Verf. giebt hievon einen ganz kompletten Begriff und theilt über diesen Gegenstand so viel mit, als zu wissen dabei nöthig ist, welches auf die vortrefflichste Weise von ihm dargestellt wurde. —

Seite 98. Vom doppelten Kontrapunkt überhaupt und in der Oktave.
— 105. In der Sekunde oder None.
— 110. In der Terz oder Decime.
— 113. In der Quart oder Undecime.
— 115. In der Quint oder Duodecime.
— 120. In der Sext oder Terzdecim
und endlich:
— 123. In der Septime oder Quartdecime.

Dabei hat sich Verf. wiederum an die Darstellungsart der Theorie des Marpurg angeschlossen, nur die dabei vielfältigen Regeln deutlicher ausgesetzt und auf eine Weise mitgetheilt, wodurch sie leichter verständlich werden. Nur hätte Verf. sich bemühen können, diese in geringerer Anzahl aufzustellen, weil sie doch nur vergessen werden, und im Ganzen nicht erfoderlich sind. —

Seite 126. Beispiele über den vermischten und zusammengesetzten Kontrapunkt wurden vom Verf. sehr gut und grösstentheils aus bekannten theokritischen Büchern gewählt, nur die Verfahrungsweise dergleichen zu verfertigen, übergangen, folglich dem Studinrenden überlassen.

Herr Drechsler, dessen Werk schon zum 2ten mal aufgelegt wurde, hat als Einleitung die Struktur der Orgel vorgenommen und über die Behandlungsweise mehreres gründlich erläutert, wodurch er am Schluss bewies, dass nicht allein praktische, sondern auch theoretische Kenntnisse der Tonkunst erfoderlich sind, diese zu handhaben.

Seite 5. Erstes Kapitel. Vom Generalbass äusserte Verf., dass es die nöthige Kenntniss Kenntniss der Harmonie sei, eine bezifferte Grundstimme durch schauenund richtig behandeln zu können, weil nicht wie früher dem Organisten die ganze Partitur, sondern nur diese vorgelegt wird und setzt in möglichster Kürze auseinander, welche Kenntnisse dazu erfoderlich sind.

Seite 6. 2tes Kapitel. Von den Schlüsseln, Tonarten und Tonleitern, brachte Verf. gleich am Anfange dieses Werks, um bei den darauf folgenden Gegenständen dessen nicht nur überhoben zu sein, sondern weil es nach seinem Plane am zweckmässigsten zu sein scheint.

Seite 14. 3.es Kapitel. Von der Harmonie und deren Bestandtheilen, setzte Verfasser auseinander, dass das wesentliche der Melodie und das der Harmonie, wie Beides sich von einander trennt und vereinigt und erläuterte die nothwendigsten Gegenstände, deren Kenntniss zu Harmonie erfoderlich ist. —

Seite 20. Im 4ten Kapitel wären die mannigfachen Bewegungen der einzelnen timmen und das dabei verbotene berührt.

Seite 25. 5tes Kapitel erklärt Verfasser

die Stamm-Akkorde und deren Anwendung bei verschiadenen vorkommenden Fällen und

Seite 34 im 6ten Kapitel, die 1te und 2te Verwechslung des 1ten Stammakkords

Seite 42 im 7ten Kapitel den 2ten Stammakkord und dessen Verwechslungen.

Seite 60 im 8ten Kapitel theilt er die durch Vorhalte entstehenden dissonirenden Akkorde in vier Klassen. Die der 1ten enthalten nur ein, die der 2ten zwei, der 3ten drei und auch vier dissonirenden Intervalle, welche in konsonirende aufgelöst werden müssen. Bei einer vierten Klasse fallen dieselben in die Bassstimme; er erlätert dieses mit Beispielen.

Seite 74 im 9ten Kapitel giebt Verf. einige allgemeine Hauptregeln bei der praktischen Ausübung der Harmonie zu einer bezifferten Bassstimme auf einem Klavier oder einer Orgel zu beobachten. —

Seite 78 im 10ten Kap. erklärt Verf., dass sobald verwandte Harmonieen aneinander gereiht werden sollen, diese Verbindung in einer bestimmten Tonart anheben muss und dass alle folgende Akkorde zu dieser Tonart gehören müssen, worauf erst, nachdem man sie im Gehör hat, fremde Harmonieen angewendet werden dürfen. —

Seite 85 im 11ten Kapitel theilt Verf. die Modulation nach fremden Tonarten in dreierlei und zwar 1) Modulation aus einer Tonart in die nächstverwandte 2) in entfernter verwandte und 3) in fremde Tonarten ein und setzt

Seite 99 im 12ten Kapitel den Gebrauch des Orgelpunkts in der Dominante und Tonika einer Tonart auseinander.

Seite 101 im 13ten Kapitel erklärt Verfasser, dass die durchgehenden Noten keinesweges zur Harmonie gehören und desshalb keiner harmonischen Erläuterung bedürfen, dass sie aber in allen Stimmen vorhanden sein können, worauf noch ein Anhang, bestehend in Beispielen über alle in diesem Buch enthaltenen Regeln folgt. —

In dem Anhange vom Kontrapunkt erklärt Verf., dass eine einfache Melodie durch Hinzusetzung verschiedener Noten oder Figuren verändert werden kann, ohne sie unkenntlich zu machen, welches durch in Wechselnoten bestehende Töne hervorgebracht werden kann und dass eine Notenfigur oder ganze Periode auf verschiedenen Tonstufen von einer zweiten Stimme in verschiedenen Zeiträumen nachgeahmt werden kann, welches er mit verschiedenen Beispielen belegt, ohne vom eigentlichen Kontrapunkt eine ausführliche Erklärung zu geben. — Die Gegenstände in diesem Werke sind nach den Grundsätzen älterer Theorieen erläutert und nur sehr kurz abgefasst worden. Es dürfte daher nicht leicht möglich sein, ohne Vorkenntniss oder Hülfe eines Lehrers alles zu verstehen, aus dem Grunde durfte es auch nur mehr dem Gebrauche eines Lehrers als eines Schülers empfohlen werden. — Dagegen bemühte sich Herr Lahmeyer, allle Gegenstände in seinem Werke so deutlich zu erklären, dass sie ohne alle Vorkenntnisse zu verstehen sind, weshalb dieses Werk allen Studierenden, welche Generalbass zu erlernen beabsichtigen, mit Recht anempfohlen werden darf, und wenn wir dabei in Erwähnung bringen, dass Herr Lahmeyer eigentlich nur beabsichtigte, für den Gebrauch seiner Zöglinge zu schreiben, so müssen wir bei der gemeinnützigen Brauchbarkeit seines Werks die Verdienste des Verf. um so mehr anerkennen; — auch ist Druck und Papier bei der Ausgabe des Lahmeyerschen Werks ganz vorzüglich schön. — Beide Herren Lahmeyer und Drechsler beschäftigten sich indess doch nur mit dem Generalbass, dabei liess es Herr Preindl dagegen nicht bewenden, sondern erklärte in dem 2ten Theile seines Werks die Gegenstände des Kontrapunkts und Kanons auf eine so fassliche Weise, dass es mit Recht dem Studierenden, welcher beabsichtigt dergleichen zu erlernen, empfohlen werden darf. — Weil aber den Iten Theil zu verstehen, einige Vorkenntnisse erfoderlich sind, so darf dieses Werk nur solchen empfohlen werden, welche sie besitzen.

Uebrigens sind beide Theile so eingerichtet, dass sie nicht unmittelbar zuzammen sind und dass man sich willkührlich des einen oder andern, wenn sie sonst einzeln verkauft werden, bedienen kann.

H. B.

---

## 4. Berichte.

Wien, im April.

Frei- und reumüthig bekenne ich Ihnen, allervortrefflichster Herr Redakteur, und sämmtlichen grossgünstigen Lesern dieser Blätter, wie ich diesmal wirklich in meinen gewöhnlichen Referaten eine ungewöhnlich lange Windpause angebracht habe. Entstünde nun casualiter die Frage: „Warum?“ so ist, um mich mit Sir Samuel Smith aus Kotzebue's „Indianern in England“ zu exprimiren, die Antwort jederzeit: „weil es allerwege die letzten Monate über in hiesiger Kapital- und Residenz-Stadt bezüglich der musikalischen Kunstleistungen, zwar keineswegs in quantitativer, desto mehr aber in qualitativer Hinsicht, gewaltig windig aussah, welches Epitheton, zufolge des uralten Denksprüchleins: „Austria ventosa,“ schon im grauen Alterthume, als noch das welterobernde Roma seine riesigen Fittige auch über die zinsbar gemachte windische Mark ausbreitete, ein karakterisirendes Signalement gewesen sein muss. —

Um nun das Versäumte nach bestmöglichsten Kräften nachzuholen, berichte ich vor allen andern, dass der Wiener Ambrosia; die italienische Oper, nach den vorhandenen Aspekten höchst wahrscheinlich am Schlusse des laufenden Monats, mit welcher Frist Barbaja's Pachtkontrakt zu Ende geht, wo nicht für immer, doch mindestens für längere Zeit aufhören werde. Nachdem sie, kümmerlich blos durch mittelmässige Subjekte soutenirt, bis zum tiefen Spätherbste hin fortwährend gleichsam in den letzten Zügen lag, versuchten Signor Impressario das matt glimmende Lämpchen mittelst einiger sparsam nährender Oeltröpflein wenigstens vor dem gänzlichen Verlöschen zu bewahren, und kommandirten aus seinem Hauptquartiere Neapel als Auxiliar-Truppen die Herren Tamburini und Rubini nebst deren Ehegesponsen anher. Das half, freilich nicht radicaliter, doch in so ferne, dass mehrere gestrandte Bühnenwerke, verbi gratia: „La Donna del Lago,“ „il Barbiere di Siviglia,“ „Cenerentola,“ „Mosè in Egitto“ u. s. w. wieder flott gemacht werden konnten, wenn gleich diese Lieblingsgerichte durch allzuhäufiges Aufwärmen den pikanten haut goût einbüssen mussten.

(Schluss folgt.)

## 5. Allerlei.

### Die Tenoristen.

(Fortsetzung folgt.)

### Herr Stümer.

Nicht jeder, der eine schöne Stimme hat, ist darum auch ein Sänger; aber jeder, der ein Sänger ist — beweist sich auch dann noch, und eigentlich dann erst rein und schimmerlos als ächten Kunstgeweihten, wenn er keine Stimme mehr hat, und ärndtet köstlichere Lorbeeren auf sein inneres Leben allein reducirt, — als früher im Glanz der siegreichen Jugendkraft. Siboni, Brizzi, Bassi, Fischer, Häser, Krebs u. s. w. — welche köstliche Urkunden menschlicher Vergänglichkeit, menschlicher Kraft, menschlicher Kunst! Die Jugend schwindet, die Glocken in der Brust verlieren ihren Klang, alle Körper und Körperkräfte welken und verwittern — aber die Kunst lebt fort in ewigem Frühling und treibt noch neue Blüthen aus dem Schnee des Scheitels, und lispelt noch mit bebender Stimme den Hymnus der Unsterblichkeit!

Wer in ächter Schule zum wahren Künstler gebildet, — je ernstlich gelernt und sich bestrebt hat, — seine Kräfte möglichst zu vervollkommnen und zu einem schönen Ganzen alle zu verschmelzen; wer seiner vollen Jugendkraft und seines ganzen Reichthums an Mitteln jemals rein und künstlerisch sich bewusst gewesen, und in jugendlichem Uebermuth mit vollen Händen ausstreute, und der Nachtigall gleich in den Zeiten der Liebe, alle herrlichen Akkorde aus lebenvoller Brust ausströmte; und in den Stunden froher Begeisterung und beseligender Weihe nur aus sich selbst Leben schöpfte und den Gebilden der Muse neues Leben verlieh — der weiss auch in den Tagen, von welchen man sagt: — sie gefallen mir nicht! (mögen sie früher oder später erscheinen) mit den Resten frühern Reichthums Haus zu halten, das übrig gebliebene mit neuer Schöpferkraft zu verwenden und nun zu einem Ganzen zu formen, die Trümmer zu einem schönen Bau zu ordnen, die einst so heitern und weithinduftenden Rosenbeete — mit Vergissmeinnicht und Immortellen zu bepflanzen, und dann wie eine Sonne unterzugehen!

Im Gewand des ersten Frühlingsgrüns erscheint jede Gegend frisch und lebenvoll und hoffnungsreich, und jede treibt einige Blüthen — aber, der Frost tritt ein — das Grün schwindet, und man sieht sich enttäuscht in mitten einer öden Sandwüste, welche keines Gärtners sorgfältige und kunstgeübte Hand gepflegt hat und keine eigne, innre Triebkraft belebt.

So schliesse ich denn meine kleine Bilder-Gallerie — in der Hoffnung, bald Veranlassung zu finden, einen reichern Salon zu eröffnen, worin die Bildnisse der noch hier anwesenden oder in letzter Zeit hier gehörten 15 Bassisten — der Herren Siber, Siebert, Blume, Gern V., Devrient, Wauer, Wächter, Zschiesche, Wiedermann, Spitzoder, Preissinger, Woltereck, Genee, Meixner, Reichel u. s. w. — gleich unbefangen aufgestellt sein sollen, und hoffentlich eben so wenig irgend jemanden bekümmern oder gar ärgern sollen, wie es der harmlose Tenoristen-Saal thun kann.

Frhr. v. Biedenfeld.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei der literar. musikal. artistische Anzeiger No. 4.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 11. Juni. Nro. 24. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Aufgefundene Blätter aus dem Tagebuch eines früh verstorbenen Musikers.

(Fortsetzung.)

#### Karakter der Töne.

Das Gefühl erkennt ihn und verschiedene Menschen geben ihn so übereinstimmend an, als bei der Verschiedenheit der Individuen und bei der Schwierigkeit, die unendlichen Schattirungen der Gefühle aus der Tonsprache in die arme Wortsprache zu übersetzen, nur immer zu erwarten war.

Den Grund, warum eine Tonart (geschweige ein Ton) gerade dieses, eine andre ein andres Gefühl erwecken mag, hat noch Niemand vermocht, bestimmt anzugeben. Vielleicht liegt in den, oft sich ganz sonderbar gestaltenden Zahlenverhältnissen der Töne das Geheimniss verborgen. Vielleicht gelingt noch eine kühne Kombination dieser Zahlenverhältnisse mit denen, welche in den Weltkörpern und allem Geschaffenen, theils schon gefunden sind, theils noch aufgefunden werden müssen.

Die Akustiker haben sich mittlerweile begnügt, die mathematischen Verhältnisse natürlicher Intervalle zu berechnen, und das ist schon etwas. Es rechtfertigt ihre Wahrnehmung die Vermuthung, dass bei verschiedenen Verhältnissen verschiedene Resultate, verschiedene Karaktere statt haben müssen; wenn gleich die unbeantwortete Frage: warum nun die und die Verhältnisse gerade diesen und keinen andern Karakter aussprechen, einen tiefen Abgrund zwischen unsern Standpunkt und unser Ziel wirft.

So lange die verschiedenen grossen Quinten u. s. w. nicht gleiches mathematisches Verhältniss hatten und einige Intervalle ihre Reinheit andern opfern mussten, gestalteten sich die Tonreihen, jenachdem sie bei einem, oder einem andern Tone begannen, sichtlich in ganz verschiedenen Verhältnissen. Die gleichschwebende Temperatur sollte diese Ungleichheit derselben Intervalle aufheben. Man nahm dies für gewiss an, glaubte, obige Verschiedenheit der Tonreihen sei gehoben und schloss — mit einem kleinen Sprunge — auch die Karakterverschiedenheit sei aufgehoben. — Es wäre wenigstens dem Geist unsers generalisirenden Zeitalters gemäss gewesen, auch hier den individuellen Karakter mit dem Wasserschwamme wegzuwischen, wie es schon früher mit dem weit stärker gezeichneten Karakter der Kirchentonarten geschehen war.

Allein zum Glück ist der Schluss und sogar die Prämisse falsch. Die Berechnung der Akustiker zeigt, wie klein der Unterschied zwischen dem reinen zu dem temperirten Intervall ist; und aus der Tonverhältnisslehre begreift sich, dass unser Ohr ein so kleines Tonverhältniss gar nicht fassen kann. Unsere sogenannte gleichschwebende Temperatur ist also nicht ausführbar und wir können zwar die reinen Tonverhältnisse — auf das Ungefähr — verstimmen, nicht aber die gleiche Schwebung erreichen, weil dies erfoderte, dass wir die Unterschiede der reinen und gleichtemperirten Intervalle genau und fest aufzufassen vermöchten. Die alten Verhältnisse (und mit ihnen die Verschiedenheit der Töne) sind also durch die gleichschwebende

Temperatur nicht, oder doch nicht ganz aufgehoben.

Dass nun vollends der obige Schluss falsch sei, findet man sehr leicht, wenn man bemerkt, dass ja noch lange nicht feststeht, ob die Karakterverschiedenheit der Tonleitern in der Verschiedenheit ihrer Intervalle und nur in dieser ihren Grund hat.

Mit der Karakteristik der Töne geht es übrigens, wie mit der Physiognomik; der grösste Theil ihrer Gegner ist es nur, weil ihm der letzte Grund nicht klar, oder gewisse Folgerungen unbequem sind. Aber andre Folgen, die auf das Dasein der Karakterverschiedenheiten zurückschliessen lassen, wagen sie nicht abzuleugnen. Wer wird einen Judas für Jesus, einen Silenkopf für einen Apollo nehmen? wer wird Romeo und Juliens Liebelocken in As oder gar As moll, eine Geisterscene in G oder A dur, ein Pastorale in Des dur setzen?

Ein gewöhnlicher Einwand ist, dass die Pianoforte's nicht gleiche Höhe haben und auf dem einen G oder A dur, was auf dem andern As dur ist. Allein dies beweiset eben nichts, als dass der verschiedene Karakter nicht in Höhe und Tiefe liegt, sondern in etwas änderm, wahrscheinlich einem innern Verhältniss aller Töne zu einander und zu der natürlichen, nicht temperirten Tonleiter.

Dann sagen sie: Bei verschiedenen Instrumenten sind verschiedene Töne vorherrschend; Ddur auf der Geige ist etwas ganz Anderes, als auf der Klarinette und auf dieser B-dur umgekehrt. Allein — haben denn nicht eben die Instrumente auch verschiedenen Karakter? Ist nicht (vielleicht) D-dur dem Karakter der Geige am zusagendsten und darum herrschend geworden? Warum hat man denn die Geige in diesen Ton gestimmt, warum nicht F, C, G, D oder As (A) u. s. w.? Zufall ist nichts, und hat nicht der Verstand ein klar gedachtes Motiv gegeben, so ist denn das Gefühl richtiger Leiter gewesen.

Aber mancher Komponist scheint die Karakterverschiedenheit der Töne nicht empfunden zu haben, da er sie nicht benutzt. — Beweist das gegen die Sache, oder gegen die Komponisten? Das müsste wenigstens noch ausgemacht werden. Und — wenn Spontini so oft D-dur wählt, z. B. zu den Ouvertüren seine drei grossen Opern: beweiset das etwas Anderes, als, was wir schon wissen: dass D-dur sein herrschender Karakter ist?

---

## Eine merkwürdige Stelle aus: „Saul von Händel."

Der Anfangschor des zweiten Theiles ruft dem Neid zu: „zur Hölle u. s. w. hülle dich in schwarze Nacht, Tugend flieht vor deinem Blick u. s. w." So schwach diese kalt reflektirende Stelle in einem dramatischen Gedicht und so alltäglich sie an und für sich ist, so hat sie doch Anlass zu einer der genialsten Musik-Darstellungen gegeben, bei den Worten: hülle dich in schwarze Nacht u. s. w. Hört man diese Worte (mit halber Stimme) so ist einem, als sähe man in Nebel und grauenvoller Dämmerung einen mächtigen Schatten unheimlich und unheilbringend und herzbeklemmend vorüberschwinden, und nun winden sich die Akkorde ohne Ende peinvoll nach, wie der Mensch, den das Entsetzliche packt, wie Hoffmanns Juan an der kalten Hand des Geistes, wie Laokoon — nein bei dem fehlt das Nächtige, Unbestimmte und doch so furchtbar Eindringende. Doch die erste Stelle ist die ergreifendste, in dem Grade, dass ihr Nachklang dem Eindrucke der zweiten entgegensteht — wenigstens beim ersten Hören.

Wie Händel hier gemalt hat, dass er dabei rein lyrisch und subjektiv gewesen ist, wie im Saul fast immer und im Messias und Alexanderfeste (auch wohl im Simson) fast nie, davon soll hier nicht die Rede sein. Aber — wodurch hat er mit zwei Takten, eigentlich Einem, mit anscheinend gewöhnlicher Modulation und Begleitung einen so unwiderstehlichen Eindruck hervorgebracht?

Einiges lässt sich nachweisen; Anderes und selbst jenes zum Theil kann nur gefühlt werden.

Zuvörderst die Modulation. Der ganze Chor von Anfang an bis zu der Stelle, 17 Takte lang bleibt forwährend in Es-dur und wenn auch einmal der Leitton von B-dur, A, anklingt, so tritt er doch sofort im nächsten halben Takte wieder nach As zurück und macht dadurch vielleicht

noch augenscheinlicher, dass man in Es-dur festgehalten sein soll. Das Gefühl dieser Tonleiter wird durch einen Basso ostinato, der in jedem Takte die Tonleiter (abwärts) hören lässt, verstärkt. Das alles wird unterbrochen bei dem Worte „hülle“ und nun schreitet die Modulation beim ersten Viertel des neunzehnten Taktes nach As, beim zweiten sogleich nach Des, also zweimal in die Unterdominante, und wendet sich auf dem Des sogleich mit dem dritten Viertel in den Sekundenakkord. Nun bedenke man, dass die Quinte das Gefühl der Unendlichkeit erregt und dass hier zweimal in Quinten abwärts geschritten wird; dass ferner die Tonarten mit Been die Nachtseite des Tonreiches sind, B-dur das galvanische quellende Leben, Es-dur, das im Bewusstsein seiner Kraft kampffertige Leben (darum sind die Märsche mit Recht Es-dur) As-dur schon Grab, Gebetton und dergleichen, kurz Auflösung des Irdischen, Des-dur offenbar das Geisterreich. — Man wende mir nicht ein, dass beim As Dreiklange und dann beim Des Dreiklange die Leittöne erst von As und dann von Des fehlen und man beim Des Dreiklange eigentlich erst in As-dur eintrete. Es liegt hier eine Täuschung zum Grunde. Je mehr wir nämlich unser Gefühl auf einem Tone befestigt haben, desto fremder muss uns ein neuer Dreiklang sein und desto mehr repräsentirt ein solcher die Tonleiter seines Grundtones. Dies ist hier der Fall, wo wir bisher keinen, als den Es und B Dreiklang gehört haben. Der As und Des Dreiklang überrascht uns so, dass er eben so stark auf uns einwirkt und uns eben so sicher in eine neue Tonleiter hineinreisst, als der Leitton selbst gethan haben würde.

Dann die Melodie der Oberstimme. Unter den bedeutenden Akkorden bewegt sich die Oberstimme einen, einen halben, dann wieder einen Ton aufwärts und dieser letzte wird unter Einfluss einer Ideenassoziation tiefer gesungen, denn er ist der Grundton des Septimen- jetzt Sekundenakkordes und führt abwärts. Angst und Beklommenheit werden in dieser Melodie empfunden und besonders der Oberton im Sekundenakkorde Es; noch eine Potenzirung dieser Gefühle, die mir noch nicht klar ist.

Höchst bedeutend ist die Bewegung. Das Rollen des Basses, die stets gesteigerte, heftigen Kampf, heftiges Sträuben ausdrückende Figurirung der Violinen und Violen, geben einen heftigen Grad von Lebendigkeit und Regsamkeit und die abgesondert eintretenden Singstimmen haben volle Persönlichkeit. Bei jenen Worten Alles anders. Die Bewegung des Orchesters stockt, die Stimmen drängen sich wie gescheuchte Lämmer eng zusammen und in ihrer Bewegung (den As-Akkord geben sie zweimal in Achteln und den Des-Akkord in einem Viertel an) malt sich wieder das geisterhafte Vorüberschwinden, das den Zuhörer, wie den Anschauer erstarren macht. — Während dem verlassen die Violinen den Chor und irren oben in der Höhe umher; ich denke dabei an den Gang der drei Ritter in Fouqué's Zauberring im Freiaberge, wo über ihnen Nachtvögel schwirren.

Ja, wer kann die Musik mit armseligem Wortkram erschöpfen!

## 3. Beurtheilungen.

### Vierhändige Uebungsstücke, oder Elementarkursus für das Pianoforte nach den Regeln der Applikatur und einer methodischen Stufenfolge zur Erleichterung des Unterrichts, von Mag. C. G. Hering. Heft 4. 25 Sgr. Heft 5. 20 Sgr. Peters in Leipzig.

Die Verdienste des Herrn Hering als Komponisten für einen methodisch geordneten Elementarkursus des Pianofortspiels sind eines Theils zu bekannt, als dass sie noch einer Erwähnung bedürfen, lassen sich auch anderntheils an zwei einzeln uns vorgelegten Heften nicht, sondern nur an der vollständigen Sammlung seiner Lieferungen für jenen Zweck befriedigend darlegen; daher benutzen wir das Eingesandte blos als Gelegenheit, auch in diesen Blättern des verdienten Mannes zu gedenken. Damit man Anfänger nicht vor hinlänglicher Reife des Geistes und Ausbildung der Technik zu den Meisterwerken führe, die sie nicht verstehen — nur verunstalten können; damit man nicht genöthigt sei, sie bis dahin mit den seichtesten und oft unklavier-
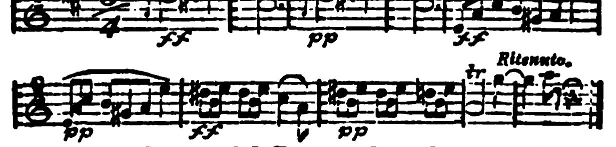
mässigen Modesachen hinzuhalten, oder gar Klavierauszüge abspielen zu lassen und sie im voraus für den künftigen Genuss an den Originalwerken abzustumpfen: bedarf es einer Reihe von Uebungssätzen, die dem jungen Gemüth hinlänglichen Reiz bieten, um es für höhern zu wecken, und die in einer, für die meisten Schüler unerlässlichen Stufenfolge vom Leichtern zum Schwerern die Technik im Zögling entwickeln.

Dies sind nun wohl die eigentlichen Zwecke des Verfassers bei den vorliegenden Kompositionen, die man mit Ungerechtigkeit gegen Herrn Hering verkennen würde, wenn man an sie Ansprüche machte, wie an freie Kunstwerke. Beide Hefte enthalten eine mannigfache Auswahl musikalischer Sätze; dem fünften ist eine Uebersicht von Verzierungen zugefügt.

**Rondino sur le Ranz de vaches d'Appenzell, pour le Pianoforte seul, par J. P. Pixis. Oe.94. Wien bei Haslinger. Preis: 20 Sgr.**

Hier haben wir nun aus einer andern Klasse von Tonsetzern einen Wohlgenannten vor uns; er möchte es nicht so leicht zugestehen, aber auch er arbeitet der Musikbildung in einer Gegend vor, wohin sich die Kunstwerke noch nicht wollen verpflanzen lassen — im Bezirk der eleganten Welt. Wenn unsre eleganten Damen den Morgen schlafend, den Vermittag am Putztische, den Mittag mit Flugvisiten, den Nachmittag mit Kaffeeunterhaltung und den Abend in einem devellopirten Ballet oder bei einer neuen Kitzel-Oper von Farinelli zugebracht haben: so möchte ich wohl wissen, wie sie sich nach 9 Uhr noch erholen und divertiren könnten, als an einem „Lott' ist todt" *) oder einem langgezogenen Ranzdevaches-Maccaroni? Ein Beethoven wäre da nur lächerlich deplacirt; was will der Adler im Meisenkasten?
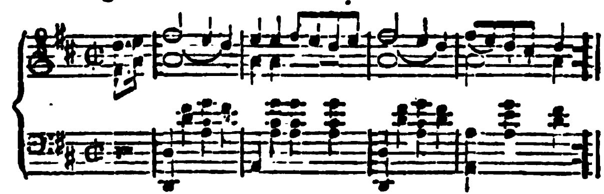
Es scheint, als wäre dieser Standpunkt zur gerechtern und günstigern Beurtheilung der Modesachen in dieser Ztg. bisher zu häufig verkannt oder übersehen worden, und doch liegt die Erinnerung so nahe: alles an seinem Orte! Sobald man sie anerkennt, ist alle Unzufriedenheit mit dem Haushalt der Schöpfung oder Kunst gehoben. Eine Art Fliegen, die sich von Mancherlei nährt, glänzt grüngoldig. Warum wollen wir uns immer daran stossen, dass es nur eine Fliege ist, die sich von Mancherlei nährt? Sie sieht doch grüngoldig aus. Der Ranzdevaches könnte so zerrig erscheinen, wie ein geziertes ungezogenes Kind:




Was thuts? Ist's doch le Berger, die gold grüne Fliege!

**Air anglais, varié pour le Pianoforte seul par J. P. Pixis. Oeuv. 93. Wien bei Haslinger. Preis 12 Gr.**

Seitdem durch Karl Maria von Weber und Beethoven (und einigen köstlichen Vorklängen in Joseph Haydn) die neuere Variation einen bestimmten Karakter und Inhalt bekommen, spielen die „Nichtmitgegangenen Variationen" in den Augen der Kunstgebildeten die Rolle ausgedienter Schauspieler: sie sind Figuranten. Das ist aber eben der Modewelt die willkommenste Erscheinung, Figuranten — und so wird es dem von Pixis aufgeführten Figurantenheer ganz wohl ergehn, wenn man deren auch genug gesehen. Das englische Volkslied:



klingt frisch; die Variationen sind gute gediente Leute, von angenehmer Bildung und nicht ohne Gewandtheit.

**Variations brillantes pour le Pianoforte par Antoinette Pechwell. Dresden bei Paul; Preis 12 Ggr.**

Eine Komponistin! Es giebt wirklich eine Komponistin!

Hätte sie die weiblich fühlende Seele etwa in Liedern ergossen, so schwärmte man mit ihr und von ihr, so herzinnig bewegt, wie ihre Lieder. So aber ziehen wir Glacé-Handschuh an, binden

*) Ein gemeines Lied, das sich von unten hinauf und von oben hinunter gedient hat.

Manschetten um, die 1728 und 1828 getragen wurden *), und geleiten die zierlich-frohängstliche Dame an das Piano in die Mitte des Cercle, wo sie uns ihre brillanten Figurantinnen vorstellen wird und wir Bekanntschaften aus frühern Cercles erneuen.

Aber wer steht uns dafür, dass die Variationen nicht von einem unserer neuen Komponisten sind? Wie will man ihrer Stimme Klang von einem weiblichen unterscheiden?

**Sonate von Himmel, vierhändig gesetzt von Karl Klage. Wagenführ in Berlin. Preis: 1 Rthlr. 5 Sgr.**

Himmels Sonate aus C-dur (Op. 16 No. 1) ist von dem verdienten Klavierlehrer und Arrangeur so zweckmässig eingerichtet, als man von ihm erwarten darf. M.

## 4. Berichte.

Wien, im April.

(Forsetzung.)

Tamburini hat eine hohe Basstimme, fast Baryton, höchst sonor, und von unglaublicher Volubilität: er trägt alles nett, einschmeichelnd, und geschmackvoll vor; so gelang ihm denn das Wagestück, selbst in jenen Partien furore zu machen, die früher zu Lablaches Glanzpunkte gehörten. Von der Signora Consorta lässt sich wenig mehr sagen, als tempi passati! — Rubini's unvergleichlicher Silberglocken-Tenor hat beinahe an Stärke und Umfang noch gewonnen; sein Vortrag erreicht die Kulminationsstufe von Eleganz und Lieblichkeit; ohne mit Davids Seiltänzer-Künsteleien zu prunken, welche höchstens die uneingeweihte Menge mystifiziren können, erobert dieser ächte Minnesänger durch seinen seelenvollen Ausdruck alle Herzen, und verdient jene zahllosen Huldigungen, die ihm ungemessen von Kennern und Laien zuströmen. Seine Frau, welche in der vorigen Stagione, als Kontra-Altistin, blos zum Fache des primo uomo oder musico verwendet wurde, muss jetzt durch die Nothwendigkeit bedingt, die ersten Sopran-Rollen remplaciren; mit Vermeidung der ihr unzugänglichen höhern Korden gelingt es ihr grösstentheils, auch diesen Platz ehrenvoll zu behaupten. Nebst den bereits namhaft gemachten Reprisen der Rossinischen Stereotypen war die einzige Novität eine tragische Oper des Maestro Bellini, betitelt: Il Pirate. Der verworrene, erklecklich ennuyante Stoff dreht sich darum, dass der Amoroso aus Desespoir, weil seine Schöne einem mächtigen Nebenbuhler die Hand reicht, unter die Seeräuber geht, als deren Anführer das Schloss seiner Feinde überfällt, aus blinder Eifersucht das einzige Liebespfand der treulos-wortbrüchigen Amasia ermorden will, mit furiöser Berserker-Wuth dem Vater desselben das Lebenslicht ausbläst, dadurch die einstmalige, nunmehr betrübte Witwe gewordene, Herzens-Königin zum kompletten Wahnsinn bringt, und zuletzt, nach gesättigter Rache, des fernern Daseins überdrüssig, mit der Schluss-Kadenz einer gran Scena con Coro verzweiflungsvoll das eigene Schwerdt sich in die Brust bohrt. Bekanntermassen ist bei einer italienischen Oper Buch und Plan Neben- die Musik nur einzig Hauptsache, und zum Glücke kann dieser hier grösstentheils Gutes nachgerühmt werden. Der dem Vernehmen nach noch sehr junge Komponist hat es ernstlicher gemeint, als es seine Landsleute in der Regel zu halten pflegen. Unverkennbar ist das lobenswürdige Streben nach Selbständigkeit, und mit wenig Ausnahmen, die Sorgfalt, den herkömmlichen Schlendrian zu vermeiden. Die genaue Bekanntschaft, das emsige Studium guter deutscher Meister, kann er schlechterdings nicht ableugnen; daher die fleissige, auf die Gesetze der Wahrheit fundirte Behandlungsweise der Rezitative, daher die grossartige Auffassung mehrerer hochleidenschaftlicher Momente, daher die kenntnissreiche Anwendung der Instrumente, daher die wirkungsvolle Ausarbeitung der Orchesterbegleitung, und die achtungswerthe Resignation auf die, zur modernen Tagesordnung gewordenen Knalleffekte. Erfreuliche Beläge dafür liefern mehrere, im wahrhaft tragischen Styl angelegte und konsequent durchgeführte Scenen, sonderlich jene, als Imogene, nach dem Gattenmord, von grausem Wahnsinn erfasst wird; ein ganz vortreffliches dramatisches Terzett; die Mehrzahl der kräftigen Chöre; und das meisterhaft in die Situation eingreifende Finale des ersten Aktes. Rubini und Tamburini lieferten den unumstösslichsten Beweis, dass sie nicht nur mit larmoyaten Kaballeten, und süsslichsauern Kantilenen, sondern auch durch höher potenzirte Tonwerke stürmischen Beifall zu erringen, und zu fesseln verstehen; Madame Comelli-Rubini leistete alles ihr mögliche in einer, für das eminente Kunsttalent der herrlichen Lalande berechneten Partie; Cicimarra und Berettoni wussten auch ihre subordinirten Rollen durch Energie zu heben; die ungetheilt günstige Aufnahme der ersten Vorstellung vergrösserte sich noch bei den nachfolgenden. — Ferner muss zweier anher spedirten Gäste, Signora Biagioli und Signora Favelli Meldung geschehen, welche gleichsam in die Rubrik der phantasmagorischen Erscheinungen gehören, und allbereits schon wieder der Vergessenheit anheim

*) Notiz für künftige Naturforscher.

gefallen sind. Erstere hörten wir einmal und nimmer wieder; quod aequum et justum fuit; letztere debütirte in Pacini's: „ultimo l'giorno di Pompei," anfangs, entweder von Furcht oder wirklicher Heiserkeit befangen, unter lauten Zeichen des Missfallens; hob sich jedoch in der zweiten Hälfte der Oper wenigstens in sofern, dass man Gnade für Recht ergehen liess, und sie, was eigentlich durch argen Missbrauch jeden Werth von Auszeichnung verloren hat, einzig aus Gewohnheit, par honneur am Schlusse hervorrief. Zum Kehraus wechselten noch Tamburini und Lablache, indem der Eine wieder nach Mailand absegelte, und der Andere abermals die Apenninen übersteigen musste, um uns pour la bonne bouche die oft verspeisten Zuckerplätzchen aufzuschüsseln, deren magnetische Anziehungskraft jedoch natürlicher Weise bedeutend abgenommen hat.

Das winzige Häuflein der deutschen Operisten reproduzirte Spontini's: „Vestalin," worin Cicimara als Licinius einen verunglückten Versuch in einem ihm fremden Idiom machte; und Mehul's: „Joseph und seine Brüder." Lobenswerth war Cramolini in der Titelrolle, Forti als Cinna, so wie als Jakob; meisterhaft seine Darstellung des Micheli im: „Graf Armand"; nur weniger befriedigend hingegen Mlle. Roser in den Partien der Julia und Konstanze; weder im Spiel noch im Gesange reichten ihre physischen Kräfte aus. Gyrowetz brachte zwei kleine Operettchens in die Scene, „der blinde Harfner," und „der Geburtstag," letztere zur Feier des sechzigsten Wiegenfestes Sr. Majestät des Kaisers; leichte gefällige Waare, anspruchslos gleich dem bescheidenen züchtigen Wiesenveilchen, doch eben so wie dieses nicht ohne zart duftenden Wohlgeruch. — Der Körper unserer vaterländischen Künstler ist jetzt schon fast als aufgelöst zu betrachten, indem die meisten Mitglieder bereits zu Bethmann's neuer Entreprise nach Aachen abgegangen sind. So dürfte es denn der Madame Devrient aus Dresden keineswegs leicht werden, den Cyklus ihrer Gastspiele zu vollenden; bisher erschien sie nur mit vollständigem Erfolg als Agathe im Freischützen. — Die Verehrer Terpsichorens konnten sich erlustigen an einem anakreontischen Divertissement: „Amyntas und Lydia," und satt gucken in dem splendiden Pracht-Balette; „das befreite Jerusalem," mit Musik von Grafen von Gallenberg. —

(Fortsetzung folgt.)

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten,
welche noch in Berlin sind, oder in den letzten Jahren hier gastirten; in alphabetischer Ordnung.

Geltende Stimmen haben die Skizze über die Tenore einer nähern Prüfung gewürdigt, und (wenn vielleicht auch mit allen Ansichten nicht übereinstimmend) eine solche Zusammenstellung gut geheissen, sofern nicht Parteigeist die Feder führt. Ich darf nichts wünschen, als, dass jeder andere Geist mir so nahe und vertraut sein möchte, als dieser mir fern und fremd ist.

Welche seltsamen Launen auch die alphabetische Folge üben, wie Heterogenes sie auch zusammenstellen mag, so habe ich dennoch für nöthig erachtet, dieselbe auch hier wieder beizubehalten. Daher beginne ich mit:

### Herrn Blum.

Schon die oberflächliche Uebersicht der Sänger aller Lande zeigt, dass dieselben nach Linnee'schen System in Familien, Klassen, Ordnungen und Gattungen, gleich den Pflanzen zerfallen, und augenblicklich erkennbare Merkmale an sich tragen, wonach sie sogleich einer der Familien, und bald auch der Klassen und Ordnungen einer zugetheilt werden können.

Der Sängerfamilien giebt es meines Erachtens nur drei; nämlich die Familie der gebornen, die der berufnen, und die Familie der gemachten Sänger. Die erste umfasst alle Künstler, welche die Natur durch Verleihung aller physischen und geistigen Mittel in der Wiege schon zu Sängern bestimmte, und mit der Liebe für die Kunst begeisterte. Zur zweiten gehören diejenigen, welchen die Natur einzelne jener Mittel in hohem Grade verliehen, die übrigen aber versagt hat. Die dritte Familie (unfehlbar die zahlreichste) enthält alle jene Sänger (?) welche das blinde Geschick, irregeleitete Erziehung, missverstandene Lehren, Glauben an die Erblichkeit der Kunst vom Vater zum Sohne, oder irgend eine Krankheit der Zeit bongré malgrè zu einer Fahne konscribirt hat, bei welcher sie schon als Invaliden Rekruten werden, und auch mit grauen Haaren und fünf Chévrons geziert, noch immer Rekruten bleiben, ohne dass sie selbst der Kunst sich jemals wirklich erfreuten, oder, dass die Kunst und das Ohr sich jemals ihrer erfreuen könnte.

Zu weitläufig wäre es, die Unterabtheilungen dieser drei Familien hier weiter zu verfolgen, und Klassen zu bilden, welche an Staubfäden und Pistillen keine Erkennungszeichen haben, mit neuen Fündlingen anderer Welttheile nicht vermehrt werden, keine eigenen Namen tragen, und meistens kaum merklich eine in die andre sich verschmelzen und verlieren.

Nicht alle, die geboren und berufen sind, sind darum auch erschienen! Der zum Sänger Geborene und Berufene wird nur dann der Natur entsprechen, wenn die technische Lehre der Schule, geistiges Studium der Musik, Poesie und dramatischen Darstellung — seine Anlagen zur Kunst gebildet, zu einem schönen Ganzen bekräftigt, abgerundet und konzentrirt haben.

Herr Blum gehört unstreitig zu den gebornen Sängern, und zwar zu jener glücklichen Gattung von Bässen, welche die Extreme der Tiefe und der Höhe nicht erreichen, aber in den schönen Jahren und bei einiger Umsicht für den grössern Theil der Basspartien und Baritone durch ein kraftvolles und in seinem ganzen Umfang gleiches Organ geeignet sind. Denn zu einem herrlichen Aeussern gab ihm die Natur ein sonores, umfangreiches und jeder Modulation fähiges Organ, mit lebendigem Gefühl und schmiegsamer Phantasie, und jenem verständigen Savoir faire, welches ihn in jeder Lage, wie man zu sagen pflegt — zu Haus sein lässt. Aber Herr Blum erscheint jedem, welchem nicht langjährige Gewohnheit, die Empfänglichkeit für Vorzüge und die Erkenntniss der Mängel und Fehler gleich abgestumpft hat — stets nur als ein berufener Sänger, und dies nicht etwa — weil seine Stimme bereits über den Berg ist, oder weil er in die Weise der Modebassisten einzugehen, seine Kräfte nicht genug geübt hat, zu verständig oder zu stolz ist. Irre ich nicht, so ist auch er — ein Opfer deutscher Theatereinrichtung — viel zu unreif und zu jung als Künstler in der Oper aufgetreten, und hat, wie hundert andre — sich selbst überlassen, ohne gründliche Leitung und eigentliche Fortsetzung der technischen und geistigen Studien, irregeleitet von dem Beifall der Menge, von Ansichten einseitiger Meister, und von Lobhudeleien mancher mit dem Publikum und mit den Künstlern kokettirender Zeitschriften — seinen Zenith bei weitem nicht erreicht. Er läst als Sänger sehr viel zu wünschen übrig, obgleich in einzelnen Partien der glückliche Instinkt ihn Vortreffliches leisten lässt. Als Darsteller ist er glücklicher und so vielseitig, dass selbst die burleske, seinem Aeussern scheinbar widerstreitende Karrikatur, — ihm öfters noch besser und origineller gelingt, als die Anlage und Durchführung seiner Heldenbilder trotz der wahrhaft imponirenden Gestalt.

Sehr gern erlasse ich dem Bass, ja selbst dem Bariton — die Volubilität eines Soprans und Tenors; und keineswegs glaube ich, dass die Oper durch die Uebung einer ausserordentlichen Gelenkigkeit vieler moderner Bassisten intensiv oder an eigenthümlicher Farbe gewonnen habe; — aber von jedem Sänger, (vor allen vom Bass) — verlange ich: eine feste und gediegene Intonation; ein makelloses, den Akkorden und dem Karakter treu sich anschmiegendes, Gehorsam gebietendes Portamento; und in Ensemble-Stücken einen Aufwand von Kraft und Modulation, welche keinen Akkord überschreien, aber auch keinen nur halb hören oder ganz dahinsterben lassen, wodurch leider so oft die herrlichsten Kraftbrühen grosser Meister zu faden Wassersuppen werden. In dieser Tugend liegt einer der Hauptvorzüge der italienischen Sängerbildung, welcher nicht bestritten und von keinem Witzbold oder Schulmeister lächerlich gemacht werden kann. Diese Tugend ist eine der Hauptsäulen, worauf der Bogen des Ruhms der Wiener, Münchner u. s. w. sich stützt. Wo diese Tugend nicht in hohem Grade geübt und vom Publikum geehrt und streng gepflegt wird — da erscheint der Kunstgeschmack mit Recht in einem mehr als zweideutigen Lichte, und Sänger und Arien werden kunststückartig wohl gehört und beklatscht, — aber Opern als Kunstwerke nicht genossen!

### Herr Busolt.

Viele fragen mit einer Art von Erstaunen: Herr Busolt? Ich verstehe diese Frage; allein, wer auf Deutschlands erster Bühne als ein engagirtes Mitglied nicht selten erste Rollen singt, der verdient wenigstens einiger Erwähnung, wenn auch nur einer tadelnden. Um nicht hart zu erscheinen, will ich Herrn Busolt, seines unverkennbaren inneren Strebens wegen, unter die berufenen Sänger zählen, obgleich die Mehrzahl nur einen gemachten in ihm gelten lassen wird. Oberflächliche, ja selbst gründliche Studien der Harmonie-Lehre ersetzen dem Sänger weder den Verlust einer tauglichen Stimme, noch den Mangel an Phantasie und reiner Schule. Wir hatten geraume Zeit hindurch in Deutschland das leidige Vergnügen — eine Menge kleinerer und grösserer Isslande allerwärts zu sehen; d. h. nicht etwa Schauspieler, welche an Phantasie, Verstand und Darstellungsvermögen jenem Heros auch nur ähnlich gewesen wären, sondern Leutchen, welche sich selbst weiss machten, ächte Isslande zu sein, sobald sie es mit vieler Mühe dahin gebracht hatten, Isslands Schwäche — sein nicht schönes Organ so materiell als möglich nachzuäffen. So giebt es der Sänger nicht wenige, welche, das Glück geniessend, ihre erste Bildung an einem Ort zu erhalten, wo ein wirklich grosser oder ein gerühmter Künstler ihres Fachs lebt, — vom Unglück verfolgt werden, gerade die Mängel und Gebrechen des Alters für karakteristische Merkmale seiner Vorzüge zu halten, und daher sich ängstlichst bestreben, dieselben möglichst treu sich anzueignen. Wer entsinnt sich hiebei nicht des jetzt häufiger als je bei jungen, kraftvollen Sängern vorkommenden Tremulirens? Wahrlich, eine kaum glaubliche Verkehrtheit; welche überall beurkundet, dass ein Sänger nicht einmal dahin gelangt ist, die erste Grundbildung seiner Kunst aufzufassen, oder auch nur einen Augenblick über die Natur und den Zweck der Stimme nachzudenken. Das Tremuliren, welches in einzelnen Momenten Aufgabe hoher Kunst und Mittel zu lebendigem Effekt ist; welches bei gealterten Sängern das wehmüthige Gefühl

eines Anblicks ehrwürdiger Ruinen erzeugt, — kann bei jungen Sängern nur Lächeln, Aerger, Eckel erregen!

Herr Devrient.

Wo von irgend einem Zweig der dramatischen Schwesterkünste in unsern Tagen die Rede ist, da erscheint auch der Name Devrient mit mehr oder minderer Auszeichnung. Der grosse Devrient gleicht einem köstlichen Solitär, welcher (gegen alle Gewohnheit) mit einer Menge Brillanten umgeben, eine herrliche Rose unverwelklicher Blüthe bildet. Der Bassist Hr. Devrient gehört der Klasse der Mittelbässe in jedem Sinn dieses Wortes an, da seine Stimme weder durch Umfang, Kraft, Wohlklang unter die ausgezeichneten gehört, und der eigentliche Bariton ihm eben so fremd ist, wie die tiefere Basslage. Will er besonnen und eifrig die Studien fortsetzen, die Einigung der Stimmlagen, die glücklich begonnen ist, vollenden; seine Koloratur von leerer Ziererei zu eigentlichem Gesang vollends ausbilden, und nur in angemessenem Kreise sich bewegen: so wird er im Gebiet der romantischen und der komischen Oper bald unter den überall willkommenen Sängern eine ehrenvolle Stelle einnehmen, da Darstellungsgabe in hohem Grade ihm eigen ist. Der Tragödie scheint seine Natur fremd zu sein, und ihr kann das Maas der Stimme nicht entsprechen; aber selbst die grössten Schwierigkeiten neu italischer Weise sind ihm nicht unüberwindlich, ohne dass er hierin Ausgezeichnetes leisten kann.

Herr Fritze.

Eine der blühendsten und hoffnungsreichsten Erscheinungen der neuesten Zeit in der deutschen, in der schönsten Kraft und Fülle des Lebens, mit einem wirklich reizenden Aeussern, einer klangvollen, beugsamen, umfangreichen höhern Bassstimme, reich an theoretischer Kenntniss der Musik, ein sehr gewandter Klaviervirtuos, durch mehrjährige Vorübungen bei praktischen Meistern zum Theatersänger vorbereitet, aber dennoch ohne eigentliche Gesangschule, was unwiderleglich dadurch sich beurkundet, dass die Verbindung der Brust- mit der Kopfstimme, eine verständige Oekonomie mit dem Athem, und reines Portamento durch seine ganze Scala ihm ziemlich fremd sind. Er hat treffliche Anlagen zur Darstellung, und scheint von reger Liebe für die Sache belebt zu sein — dennoch leistet er auch im Spiel weit weniger, als eine dreijährige tüchtige und vielfache Uebung billigerweise erwarten lassen sollte.

Allen aussergewöhnlichen Naturgaben zum Trotz wird Herr Fritze, wenn er nicht die wenigen Jahre der Jugend noch eifrigst und mit Umsicht benützt — ein ganz gewöhnlicher Sänger bleiben, und auch eines sekundären Namens sich nicht mehr erfreuen, sobald die Jugendreize welken und die Stimme ihren anmuthigen Klang verliert, — was eine ungeregelte Weise in der Regel bald herbeiführt. Scala e solfeggi — aber mit Verstand!

Herr Genée.

Dieser Sänger hatte in Berlin im Gebiete der sekundären Parten der komischen Oper und mancher Vandeville-Karikaturen ein nicht unrühmliches Glück entfaltet, und als Darsteller vorzüglich durch seine Vielseitigkeit ein recht hübsches Talent zeigt. Seine Stimme ist ein eigentlicher Bass, sonor und umfangsreich von Natur, aber durch Mangel an geregelter Bildung, nicht nur herb, rauh und unbeholfen geblieben, sondern wesentlich verdorben, und für den Vortrag jeder fliessenden Kantilene und schwieriger Intonationen beinahe völlig unbrauchbar geworden. Derblustige Lieder und starke Ensamble (wenn der Bass nicht in den tiefern Regionen sich bewegen darf) gelingen ihm noch am besten, weil er hierin auch Herr der Worte bleibt, welche in andern Weisen gewöhnlich sich verlieren.

Herr Gern V.

Wo von den Basssängern dieRede ist, darf unmöglich derName dieses auzgezeichneten Künstlers verschwiegen werden, wenn derselbe auch der jüngsten Zeit nicht mehr angehört, und nur noch als eine Ruine Aufmerksamkeit und Theilnahme erregen kann. Aber diese Ruine erscheint neben so manchen niedlichen Häuserchen unsers Augenblicks so erhaben und erhebend, wie die Trümmer eine Ritterburg neben einem schlanken Pavillon von Fachwerk. Jetzt noch zeugen Darstellung und Vortrag für seinen schönen dramatischen Beruf, für die Gediegenheit, Energie, Karakterfülle seines Gesanges, für die ehemalige Kraft und Schönheit seiner Stimme, und die geregelte Herrschaft über alle seine reichen Mittel.

Er gehört einer andern Zeit an, darum dürfen die Vorzüge unserer Zeit (z. B. im geschmackvollern Gebrauch der Bravourfertigkeit; leichtere und fruchtbarere Anwendung der Kopfstimmen u. s. w.) von ihm nicht verlangt werden. Aber auch die unverkennbaren Gebrechen der Mode: Affektation und Ziererei, Verläugnung der Natur und verderbliches Ueberspringen und Ueberspruden der Gränzen, und jene unausstehliche Monotonie in einer gewissen Flüssigkeit und konzertirenden Glanzsucht u. s. w. sind ihm fremd geblieben und müssen den Verständigen anwidern.

Sein Wirken in der Kirche als Meister und als Sänger ist ein rühmlicher Beweis rastloser Thätigkeit und einer nie alternden Liebe für das Schöne. Sein Erscheinen auf der Bühne in bedeutenden Gesangpartien, welchen seine jetzige Kraft unmöglich mehr gewachsen sein kann, erinnert schmerzlich an den Mangel eines eigentlichen Basses — das dringenste aller Bedürfnisse für die königliche Oper. Er ruhe auf seinen Lorbeeren. Der Himmel gönne ihm die wohlverdienten Freuden und die Ehre eines heitern Ruhestands nach vollbrachtem Tagewerk.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 18. Juni. Nro. 25. 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama.

Von Marx.

Die Musik kann im Drama überhaupt eine zwiefache Bedeutung haben. Sie kann entweder als Gesang den handelnden Personen statt der Sprache dienen, gleich der Rede in der Wirklichkeit und den Versen im versifizirten Drama. Oder sie kann sich als wirkliche Lebenserscheinung, wie im Leben selbst geltend machen, in Form von Tanz, Marsch, Lied und so fort.

§. 1. Oper.

Im erstern Falle wird das Drama zur Oper, die man als ein Drama karakterisiren kann, in dem stellenweis oder durchgängig statt der Rede Gesang eingetreten ist. Hiervon, als von der Hauptgattung, zuletzt. —

§. 2. Schauspiel mit Gelegenheitsmusik.

Im andern Falle wird Begriff und Wesen des Drama durch die Erscheinung der Musik eigentlich so wenig, als durch irgend eine andere verändert. So finden sich z. B. in der Jungfrau von Orleans, in Wilhelm Tell, in Shakespeareschen Dramen Tänze, Märsche, Lieder, kurz alle Arten von Gelegenheitsmusik, ohne dass man jene darum für eine besondere Gattung von Dramen ausgeben möchte. —

§. 3. Aelteres Melodrama.

Zwischen diesen beiden Verwendungen der Musik für dramatische Zwecke, haben sich noch zwei andere Anwendungsarten eingeschoben, das Melodrama und das Schauspiel mit Chören. Es ist um so nothwendiger ihren Grundbegriff hier vorauszuschicken, da sie in der Literatur der Künste so oft vernachlässigt erscheinen; z. B. Eberhard in seinen vier Bänden ästhetischer Briefe, Castil-Blaze in seinem voluminösen traité sur l'opera en France (2 Bände), Martin in der Geschichte derselben, Busby und sein Uebersetzer Michaelis in der Geschichte der Musik in England (bis 1822), sie keiner Erwähnung würdigen — ungeachtet der Aufnahme des Melodrama in Frankreich und England in neuester Zeit — der sonst so ernsthafte Bouterweck dasselbe mit einer Persifflage kurz abfertigt *), die ältern Schriftsteller endlich noch keinen Anlass hatten, davon zu reden.

Die Vorstellung, dass die Musik oft eines tiefern, innigern Ausdrucks fähig sei, als die Dichtkunst, leitete zuerst in Rousseaus Pygmalion, Brandes Ariadne und Gotters Medea darauf, beide Künste neben einander wirken zu lassen. Bekanntlich besteht das Wesen dieser Kunstgestaltungen darin, dass die Rede da, wo der Musik wirksamerer Ausdruck zugetraut wird, abbricht und dieser die Fortführung der Vorstellungen und Empfindungen überlässt. Dieses Gemisch von abgebrochenen Rede- und Musiksätzen **), hat sich selbst durch die talentvollen Kompositionen Benda's keinen bleibenden Antheil erwerben können; es musste die grosse Unwahrheit die ihm zu Grunde liegt, wo nicht erkannt, doch allgemein empfunden werden. Sollte nach

*) Aesthetik (1806) S. 403. „Noch anomalischer ist die abwechselnde Unterbrechung der dramatischen Deklamation durch die Musik u. s. w. Unser nordischer Geschmack lässt sich da gefallen, dass zwei Künste, die dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt.

**) Vergl. d. Ztg. Jahrg. 2. No. 5. S. 37.

der im Melodrama voraussetzlichen Idee die Empfindung handelnder Personen sich so gestalten, dass sie musikalischen Ausdrucks bedürfen, so musste dadurch die Rede derselben zu Gesang, mithin das Drama zur Oper werden. Im Melodrama blieb aber die handelnde Person unter der Spähre des musikalischen Ausdrucks — denn sie sprach — und neben ihr stellte Musik, man weiss nicht, was, vor; eben, als wenn Einer eine bewegte Rede ruhig hersagen und ein Anderer neben ihm die leidenschaftlichen Mienen und Geberden machen wollte.

§. 4. Schauspiel mit Chören.

In dem Schauspiel mit Chören kam es eigentlich darauf an, für eine Masse von Menschen gleichzeitigen Ausdruck ihrer Empfindungen und Vorstellungen möglich zu machen, da gleichzeitiges Deklamiren neben steter Unbeholfenheit auch unvermeidlich zur Undeutlichkeit und Unverständlichkeit führt. Man liess also die Menge als Chor singen — ein Vorbild ist Racine's Athalia mit Schulz Komposition; ein höheres wäre Klopstoks Hermannsschlacht geworden (wofern sie nicht noch besser zu der §. 2. bezeichneten Gattung zu zählen wäre), wenn Gluck seine Komposition niedergeschrieben hätte. Somit erscheint Musik hier im Grunde nur als eine nothgedrungene Aushülfe, und schon desswegen kann man nicht annehmen, dass damit am Wesen des Drama etwas geändert würde, dieses mochte nun Trauer- Schau- oder Lustspiel sein, vorausgesetzt, dass wir Lustspiele mit Chören hätten. Würden also z. B. in Schillers Braut von Messina oder alten Dramen die Chöre wirklich komponirt und gesungen, so dürfte man sie darum nicht einer andern Gattung von Kunstwerken beizählen wollen.

§. 5. Schauspiel mit Chören und Gelegenheitsmusik.

Es ist noch anzumerken, dass mit dieser Benutzungsweise der Musik sich öfters die unter §. 2. erwähnte Gelegenheitsmusik verbindet, wiederum, wie oben bemerkt, ohne Veränderung im Wesen des Ganzen.

§. 6. Neueres Melodrama.

Eine neue Gattung dramatischer Werke hat sich in der neuesten Zeit unter dem beibehaltenen Namen des Melodrama zunächst in Paris und London, dann in Wien, endlich auch bei uns und anderwärts hervorgethan. Es ist merkenswerth, dass man damit dem Namen und der Sache nach zu dem rohesten Anfang der Oper in Italien zurückgekehrt ist. — Während in allen zuvor erwähnten Werken die Darstellung einer künstlerischen, und zwar dramatischen Idee das Wesentliche blieb und nur die Mittel, der Stoff, aus dem man bildete, verschieden gewählt wurden: hat das neuere Melodrama unverkennbar jene Idee aufgegeben, um eine schaulustige, zerstreute, meist gedankenlose Menge mit einem Aggregat der frappantesten Mittel zu unterhalten. Sonderbare Abentheuer und Schreckens- oder Leidenschaftscenen, die selbst rohere Gemüther auf einen Augenblick schlagen können; unterhaltende und blendende Dekorationen, Geister- und andre Erscheinungen; Staunen erregende rastlose Maschinerie, vielartige Beleuchtung, Tänze, Märsche, Aufzüge, Schlachten; Gewitter, Seestürme und andre Naturerscheinungen — kurz alle Einzelheiten, von denen künstlerisch ungebildete, oder durch momentane Erfolge geblendete und verführte Theaterunternehmer einen Eindruck auf die Menge erlauscht hatten, wurden zusammengesetzt in möglichst reicher Fülle und Abwechslung, um eine möglichst grosse Anziehungskraft zu Gunsten der Kasse (freilich nur momentan und zum unvermeidlichen Ruin des Theaters, wenn der Geschmack des Publikums ganz verdorben, seine Empfänglichkeit durch Uebersättigung und durch Erschöpfung der Mittel ganz zerstört worden) auszuüben. Da ein so unkünstlerisches und eigentlich geistloses Unternehmen weder zu innerer Einheit und Fülle, noch zu einem für den Eindruck im Ganzen unentbehrlichen Fluss der Handlung und Diktion gelangen konnte: so überspann man das vielfache Ganze noch mit Musik in allen Arten ihrer Bedeutung — melodramatisch im ältern Sinne zum nähern Ausdruck der Empfindung, die man in den handelnden Personen und der Situation annahm — auch zur Malerei hörbarer Naturbegebenheiten, Sturm, Ungewitter u. drgl. (3), als Sprache für die Menge (4 u 5) als Gelegenheitserscheinung bei Märschen, Tänzen u. s. w. (2) und opernhaft (1), um die

Mischung der heterogensten Stoffe zum Aeussersten zu führen und die innere Zerstreutheit des Werkes durch möglichste Zerstreuung des Publikums zu verbergen oder auszugleichen. Leider ist durch die neuesten Erscheinungen in Berlin, Jocko, ein Uhr, der Zauberer und das Ungeheuer, u. s. w. hinlänglich dafür gesorgt, einen nähern Beweis überflüssig zu machen und Schlegels strengen Ausspruch über das heutige Melodram als einer Abgeschmacktheit und Fehlgeburt des Romantischen *), die keinen Körper, sondern widrig zerstreute Glieder aufweiset — eher noch als zu mild erscheinen zu lassen.

(Schluss folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von E. F. F. Chladni. Schott in Mainz, 8. 112 S.

Seit der Erscheinung meiner Akustik und meiner Neuen Beiträge zur Akustik — sagt der verdiente Verfasser in der Vorrede — sind unsere Kenntnisse vieler hieher gehörenden Gegenstände theils auf dem Wege der Theorie, theils auf dem Wege der Erfahrung so vermehrt worden, dass ich für sehr nothwendig halte, das, was früher bekannt war, mit dem, was seitdem hinzugefügt worden ist, zu einem Ganzen zu verbinden. Die Absicht der gegenwärtigen Schrift ist also, nicht etwa ein eigentliches Lehrbuch, sondern eine möglichst kurze und dem jetzigen Zustand unserer Kenntnisse gemäss geordnete Uebersicht der Schall- und Klanglehre zu liefern, theils zum Gebrauche bei Vorlesungen, theils auch zur Benutzung bei dem Vortrage dieses Theiles der Naturkunde in physikalischen Lehrbüchern. Viele Gegenstände, die in meiner Akustik oder auch sonst weiter vorgetragen, und grossentheils bekannt sind, habe ich also nur kurz erwähnt, ohne sie weiter zu erklären, weil man die weitere Erklärung in den angezeigten Stellen finden kann, und habe nur da mir mehr Worte erlaubt, und weitere Erklärungen gegeben, wo ich glaubte, dass die Klarheit der Begriffe, oder die Neuheit mancher Entdeckungen und richtigen Ansichten, oder auch die Beseitigung mancher Missverständnisse es erfoderte. Es wird also durch gegenwärtige Schrift keine einzige der hier angeführten Schriften entbehrlich gemacht, und ich glaube vielmehr, diesen dadurch noch mehr Brauchbarkeit zu geben, da man doch nun sieht, wo man über jeden Gegenstand weitere Belehrung finden kann. Die Quellen habe ich übrigens so unparteiisch, als möglich, angegeben, ohne einen Unterschied zu machen, ob etwas Neues und Richtiges von mir, oder von einem Andern herrührt.

Es ist bei Chladni's Namen weder nöthig, noch würde es in dieser nicht den Hülfswissenschaften zur Musik, sondern der Kunst selbst gewidmeten Zeitung am rechten Orte sein, dieser Erklärung des Verfassers über seinen Zweck etwas zuzufügen.

Nur wegen des vielfach angeregten Interesse an dem Gegenstande folge hier die Lehre (oder vielmehr der kritische abschliessende Ueberblick des gelehrten und vielerfahrenen Verfassers) von der Einrichtung eines zum Hören bestimmten Lokals.

Ueber vortheilhafte Einrichtung eines zum Hören bestimmten Lokals.

Bei einem nicht grossen Lokal wird die Gestalt ziemlich gleichgültig sein, und man wird mit der natürlichen Verbreitung des Schalles ausreichen, so wie man auch in freier Luft alles in einer geringen Entfernung deutlich hört. Es wird also nur alles das müssen vermieden werden, was die natürliche Verbreitung hindern oder einen zu langen Nachhall verursachen könnte. In einem beträchtlich grossen Lokale wird man aber damit nicht ausreichen, sondern es wird der Schall durch vortheilhafte Brechungen oder Zurückwerfungen der Schallwellen müssen verstärkt werden. Diese dürfen aber nicht etwa, wie Manche sich eingebildet haben, darin bestehen, dass der vorwärts gehende Schall wieder rückwärts wirke, welches nur ein Echo, oder einen der Deutlichkeit hinderlichen späten Nachhall geben würde, und am besten durch eine

*) Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.

amphitheatralische Einrichtung der Sitze vermieden werden kann. Vielmehr können Brechungen oder Rückwirkungen der Schallwellen nur dann vortheilhaft sein, wenn die nach den Seiten, nach hinten und nach oben gehenden Schallwellen, deren Wirkung ohne eine Zurückwerfung verloren gehen würde, gegen die Zuhörer hin gebrochen werden, und wenn die den Schall zurückwerfenden Wände dem Orte der Erregung des Schalles so nahe sind, dass die ursprünglichen in geraden Richtungen ausgehenden und die zurückgeworfenen Schallwellen so kurz nach einander anlangen, dass man zwischen beiden keinen oder fast keinen Zeitunterschied bemerkt. Da nun jede zu lang anhaltende oder zu vielmal wiederholte Zurückwerfung der Schallwellen vermieden werden muss, weil man sonst einen zu langen, und der Deutlichkeit nachtheiligen Nachhall (eine Ausartung der fortschreitenden Schwingung in eine stehende) erhalten würde, so sind alle Gestalten zu vermeiden, von welchen dieses eine natürliche Folge sein würde, z. B. eine runde, elliptische *) und halbrunde Gestalt, eine sehr hohe und gleichförmige Wölbung, ein grosses längliches Viereck mit einem hohen Tonnengewölbe, u. s. w. Eine parabolische oder divergirende Gestalt der Seitenwände, wodurch die Schallwellen parallel werden, ist sehr vortheilhaft; eine länglich viereckige mit keiner hochgewölbten oder sonst gar zu hohen Decke, wo die Ecken auch, wenn man will, abgerundet sein können, ist auch nicht zu tadeln. Allemal aber wird es nöthig sein, eine gleichförmige Zurückwerfung der Schallwellen von der entgegengesetzten Seite zu vermeiden. Bisweilen lassen sich die Nachtheile einer fehlerhaften Gestalt durch Hervorragungen, Vertiefungen und Unterbrechungen, die unter andern Umständen würden zu tadeln sein, wegschaffen oder vermindern.

*) Von der Wirkung des Schalles in einem runden oder elliptischen Raume, und von den vielfachen und anhaltenden Durchkreuzungen der Wellen wird man sich einen sinnlichen Begriff machen können, wenn man die durch stehende Wellen in einem so gestalteten Gefässe an tropfbaren Flüssigkeiten erhaltenen Figuren in der Wellenlehre, Fig. 51 und 53, nachsehen will.

---

1. Premier grand Trio pour Piano Violon et Violoncelle ou Cor, composé par Charles Czerny. Oe. 105. Schlesinger in Berlin. Preis 2 Rthlr. 15 Sgr.
2. Hommage aux Dames, cahier 3 — Rondeau concertant par Piano et Violoncelle par Charles Czerny. Oe. 136. Haslinger in Wien 1 Thlr. 4 Gr.

Im vorigen Blatt ist bei Gelegenheit Pixisscher Tonstücke die heutige Modekomposition (man weiss nicht, ob blos im Scherz) unter dem Gesichtspunkt eines Allmosens an die elegante Welt zum Vertreib ihrer „Hundslangeweile“ — wie es Jean Paul nennt — dargestellt worden. Ein Grand — Almosenier der wohlthätigen Modekunst ist Herr Karl Czerny; nur nicht thätig, nicht fix genug. Was wollen 136 Werke sagen, da jedes Jahr schon 365 Tage hat, von denen immer einer den andern verdrängt und ersetzt! Dass es ihm nur nicht ergeht, wie Beethoven, der spät klagt: „Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben!“ *)

Freilich hielt er damals erst bei Op. 127, war also fast um neun Prozent hinter Czerny's Kours zurück.

Was nun die obgenannten Sachen betrifft, so sind sie, wie alle Modesachen; und wie diese sind, ist oft genug in diesen Blättern gesagt. Warum noch einmal! Der Naturforscher giebt die Merkmale des Veilchens, des Gänseblümchens — er beschreibt aber nicht alle die Tausende von Veilchen und Gänseblümchen Stück für Stück einzeln, die der feuchtwarme April hervorrief. Kurz, wer sich an der göttlichen Tonkunst divertiren, oder Fräulein von Zeitlos charmiren will, der kaufe und spiele — er kann auch zwischendrein vom göttlich-bizarrgenial-verrückten Beethoven reden; aber nicht zu lange — und darf ihn mit Merkadante nicht verwechseln. M.

## 4. Berichte.

Wien, im April.

(Fortsetzung.)

Das Theater an der Wien müht sich fortwährend, seine klägliche Existenz durch den Flitterstaat der sogenannten Pieçes a tiroir zu behaupten. Aus der fixen Maxime des Direktors Karl, durch Mannigfaltigkeit das Publikum an-

*) No. 13. S. 99.

zuziehen, erwächst der Uebelstand, dass in der überhäuften Menge von Novitäten weder eine sorgfältige Wahl getroffen, noch bei dem gedrängten, übereilten Einstudieren die dem Ganzen zum raschen Zusammengreifen unentbehrlichen Proben vergönnt werden. Daher gleichen denn auch die meisten Erscheinungen nur Irrwischen, die, kaum aufgeflammt, schon wieder entschwinden. In die Rubrik derjenigen Spektakelstücke, deren Dasein mindestens über ihre Geburt hinausreichte, gehören:

1) Asträa, die Geisterfürstin, einem Märchen aus: „Tausend und eine Nacht" nachgebildet. Ein Witzbold meinte, wenn Scheherazade nicht amüsanter erzählt habe, würde ihr Zuhörer nothwendiger- und billigermassen in einen lethargischen Todesschlaf versunken sein; der ungenannte Verfasser wäre, gemäss dem Sprüchwort: „Gleich und Gleich gesellt sich gern," ganz unverkennbar der Dichterling Schnellfeder, von dessen nie versiegender Fruchtbarkeit noch Wiens sämmtliche Vorstadtbühnen überschwemmt zu werden befürchten müssen, u. s. w. Zu bedauern ist übrigens der Komponist, Herr Adolph Müller, Sänger im Kärnthnerthor-Theater, dessen Verdienste in spe die Administration anticipando mit dem schmeichelhaft klingenden, und obendrein keinen Heller kostenden Kapellmeisters-Titel regalirte, und der dieses schlaffe Machwerk mit einer ungemein artigen Musik ausstattete, wovon schon einige Nummern hinreichend sein würden, einem nur etwas weniger verkrüppelten Produkte auf die Beine zu helfen. So aber — — ex trunco nonnumquam fit Mercurius! —

2) Die Höhle Soncha; melodramatisches Schauspiel mit Chören, nach der Erzählung: „Die vierzig Räuber," ebenfalls aus Tausend und einer Nacht. Doppeltes Theater; unten der Buschklepper Schlupfwinkel, oben freie Waldgegend; Mörderische Gefechte mit Piff, Paff, Puff, zu Pferde! item, ein splendider Einzug; zuletzt die superfeinen Spitzbuben dennoch geprellt, und in corpore niedergemetzelt; machte den Gallerien einen ganz köstlichen Spass. Die Musik von Roser, hält sich bescheiden innerhalb der Gränzen der Mittelmässigkeit. —

3) Abentheuer des Ritters Floremund, oder: der Gerichtshof der Liebe; grosses romantisches Schaugemälde der Chevalerie des Mittelalters in 4 Aufzügen, mit Chören, Märschen, Gruppirungen; nach dem Mannscripte des Freiherrn von Püchler bearbeitet von Lembert. Nimmt man das Vergrösserungsglas zu Hülfe, so findet sich, dass hier Schillers: „Handschuh" den Urstoff liefern musste. Indem es sich jedoch vorzüglich um Veranlassung zu Dekorations- und Maschinen-Apparat handelte, so gehen drei unglaublich scheinende Prüfungs-Proben voraus, bis mit der Pointe, den grimmigen Leuen einen in ihren Zwinger hinabgeworfenen Ring abzukämpfen, der Knoten gelöst wird. Die herkömmlichermassen sonst keineswegs generöse Direktion hat diesmal beinahe über die Schnur gehauen, und vermuthlich in einem Anfalle von Verzweiflung, nach dem Grundsatz eines Lotto-Spielers: „aut Cäsar aut nihil," ein nicht unbedeutendes Sümmchen daran gewagt; ob die Rechnung dabei gefunden werde, steht zu erwarten, ist jedoch eher zu bezweifeln. Kapellmeister Gläser versuchte, einige frühere, durch Eilfertigkeit veranlasste Scharten auszuwetzen; das Streben nach Bessern ist nicht zu verkennen, und lobenswerth; mehrere Chöre verdienen Auszeichnung. —

Die Leopoldstädterbühne führt nun der neue Käufer, Herr Steinkellner, ein reicher Banquier aus Warschau, für eigene Rechnung; zum scenischen Direktor hat er Herrn Raimund bestellt, dem es anfänglich allerdings schwer fallen musste, aus dem Wuste der vorräthigen, von der frühern Verwaltung vielleicht in Pausch und Bogen erkauften Manuskripte, einige nur halbweg geniessbare herauszufischen. Missgriffe waren unter solchen Verhältnissen wohl eben so unvermeidlich als verzeihlich; dies bestätigte der Erfolg zweier Possen: Felix Maus von Wenzel Müller, und Meister Krispin von Ignatz Schuster komponirt, welche beide eine totale Niederlage erlitten, so wie die eingeschobenen Reprisen des Tausendsassa, der Lindane, des Johann von Wieselburg u. m. a. höchstens für Lückenbüsser gelten konnten. Selbst Raimunds neuestes Original-Zaubermährchen: Die gefesselte Phantasie, erhielt sich, ungeachtet es mit grossen Beifall aufgenommen wurde, weniger, denn seine übrigen dramatischen Pnodukte, in fortdauernder Gunst des Publikums. Der Grund davon dürfte wohl darin zu suchen sein, dass er, irregeleitet von den ersten günstigen Versuchen, und dem an sich rühmlichen Streben, die hier in der Regel domizilirende Gemeinheit immer mehr und mehr zu verbannen, und den Geschmack auf eine veredelte Art zu potenzieren, eine allegorisch poetische Idee erfasste, und mit einer, dem Ganzen nachtheiligen Aufopferung seiner eignen, so wirkungsreichen Individualität als komischer Mime, geistvoll durchführte, welche das Empfänglichkeitsvermögen seines Publikums zur Zeit wenigstens noch bei weitem überstieg. Seine Arbeit kann demnach kein Tadel treffen, wohl aber, dass er selbst freiwillig sich in den Schatten stellte, um den Anfoderungen als Dichter zu genügen, und eine Auffassungsgabe bei einer Klasse präjudizirte, die mit deren Verstandesbildung im offenbaren Widerspruche steht. Kapellmeister Müllers Komposition dazu bleibt durchgehends indifferent; sie macht weder warm, noch kalt. — So war es denn einer Dame vor-

behalten, die neue Entreprise mit einem ächten Kassestück zu beschenken; Dem. Krones, die vielbeliebte Schauspielerin und Sängerin, schrieb sich nämlich zu ihrem jährlichen Benefiz selbst ein Feenspiel: Sylphide, das Seefräulein, womit sie sogar ihre, von einem günstigen Vorurtheil bestochenen Gönner höchst angenehm überraschte, und einen unleugbaren Beruf zur Volksdichtung beurkundete. Der Plan ist einfach und klar, dem Lokale angemessen, hingestellt; ungezwungen, lebendig, mit einem nicht geringen Grade von romantischem Aufschwunge, und wirklich musterhaft im Dialoge durchgeführt. Nirgend zeigt sich auch nur eine ermüdende Stelle, auch nicht eine Phrase, die nicht von Witz, und naiver Laune übersprudelte. Wie Blitz auf Blitz folgen und wechseln die komischen mit den ernsten Situationen, und reichen verbrüdernd sich die Hände zum harmonischen Bunde. Gleichsam aus einer Feueresse stieben die Funken des Humors umher, und ein drastischer, die Lachmuskeln affizirender Gedanken jagt den andern. Mit richtigem Takte, und einem infallibeln Kalkul hat die Verfasserin nicht nur ihre eigene Persönlichkeit mit einer dankbaren Karakterrolle bedacht, sondern auch ihre Kollegen in die ihnen eigenthümliche, wirksamste Sphäre gestellt. Der Proteus Raimund erscheint besonders als verkappter blinder Zitherschläger in hoher Originalität; er ist mit jedem andern Kleide jederzeit auch ein anderer Mensch. Die Herren Korntheuer, Lang und Fermier, die Frauen Ennökl und Jäger lieferten vereint das Superplus einer vollendeten lokalen Darstellung, und Drechsler's Musik ist ganz diesem Genre angemessen. Wiewohl nun das heitere, und selbst einen griessgramen Mysogin erheiternde Märchen bereits an die 30 Wiederholungen erlebte, so kann man bei dem stets sich mehrenden Zulaufe noch von Glücke sagen, bald nach Eröffnung der Kasse ein Plätzchen zu erhaschen. —

Vor wenig Tagen feierte Raimund's Mädchen aus der „Feenwelt" sein Säcular-Fest; der Schauspieler Schaffer wählte die 100ste Vorstellung zu seiner Benefiz, und ist gut dabei gefahren. — (Fortsetzung folgt.)

---

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten.

(Fortsetzung.)

#### Herr Gern S.

Obgleich dieser geniale und seines Sieges fast immer gewisse Komiker, selbst nicht daran denkt, sich einen Bassisten nennen zu wollen, da der Mittel hierzu ihm nur äusserst wenige von der Natur verliehen sind, so muss er dennoch hier einen Platz einnehmen, da er im burlesken Singspiel, Vaudeville und in der Operette seinen bedeutenden und erfreulichen Wirkungkreis hat, und ausnahmsweise auch in der Oper erscheint. Dasselbe eigenthümliche und meistens originelle Auffassungs-Vermögen, die konsequente Durchführung und der Reichthum an Witz und Humor, welche als Darsteller ihn auszeichnen und zu einem Lieblinge mit Recht erheben (nur zuweilen ihn zu weit führen) karakterisiren auch den Vortrag kleiner Melodien, und stempeln manche seiner Partien, wie z. B. seinen Marokko, mit dem Gepräge klassischer Produktionen. — Als Sänger ist genug über ihn gesagt, als Komiker verdiente er in einem eigenen erschöpfenden Bilde geschildert zu werden. Es wäre eine der schönern Aufgaben der dramatischen Beiträge des Herrn von Holtey: — die Karakterbilder der Herren Devrient, Wolff, Gern, Rüthling, Weiss, Stawinsky, Schmelka, Spitzeder, Angely u. s. w. ausführlich zu geben und neben dem allgemeinen Interesse am Gegenstand selbst, damit zu beurkunden, dass (selbst Wien nicht ausgenommen) gegenwärtig keine Stadt so reich an eminenten Komikern ist, wie das königliche Berlin; und dass die Hofbühne in specie hierin keinem Theater nachsteht, wenn es seine herrlichen Kräfte energisch benutzen will.

#### Herr Hildebrandt.

Eine grosse nicht unangenehme Figur, welche ziemlich manirirt sich bewegt, indessen neben manchen andern Erscheinungen sich geltend zu machen weiss; ein ziemlich mächtiges, umfangsreiches und in der Mittellage wohlklingendes Organ, verbunden mit einem gewissen Zuhausesein auf der Bühne — bilden den gerade nicht glänzenden Kranz der Vorzüge dieses Sängers. Seine Fehler sind dieselben Gebrechen, welche uns hundert Male und fast allerwärts begegnen, daher auch beinahe gar nicht mehr zur Sprache kommen: keine sichere Intonation, kein gediegenes Portamento, keine Leichtigkeit und Rundung in den Figuren, sehr mangelhaftes Vokalisiren, daher Undeutlichkeit in der Aussprache, ein schroffes Uebersetzen von der Bruststimme zum Falset, kein richtiges Ebenmaas im Verhältniss zu den begleitenden oder dominirenden Stimmen, keine Weichheit im forte, piano, decrescendo und crescendo — mit einem Wort: nur sehr wenige Spuren einer Schule. Dennoch ein nicht zu verachtender Bassist, solang die wirklichen Sänger in der deutschen Oper unter die aves rarissimas gehören und die Ohren zufrieden sind, wenn nur das Trommelfell nicht gesprengt wird, und die Augen einige Befriedigung erhalten. Ohnehin ist ja jede Grösse nur relativ!

#### Herr List.

Haben Sie sich nicht verschrieben? Herr List, mit der angenehmen und klangvollen Baritenorstimme, von dem wir selbst einige erste Tenorpartien mit vielem Vergnügen hörten, — derselbe gehört unter die Bässe? Ja Freundchen, also

hat es eine der vielen Launen des deutschen Theaterschicksals beschlossen; denn derselbe Tenorist List — erscheint seit Jahren viel häufiger in Bariton- ja sogar in eigentlichen Basspartien, als in der Lage eines zweiten Tenors, wozu die Natur ihn so vorzüglich ausgestattet, und wozu er selbst durch Gewandheit und Vielseitigkeit in der Darstellung Lust und Liebe beurkundet hat. Als solcher ist Herr List um so preiswürdiger, da seine Kraft und sein Klang dem so oft herrschenden Uebel — der stummen Mittelstimmen in grössern Ensemble-Sätzen — lebendigst begegnet; was nur da gehörig gewürdigt wird, wo man gewöhnt ist an den Genuss einer reinen und vollen Harmonie, und was leider an so vielen Bühnen auf eine himmelschreiende Weise vernachlässtgt wird. Die Verdienste dieses wackern Künstlers erstrecken sich auch auf das rezitirende Drama, wo er im Gebiete des Heitern, Komischen und Ernsten recht viel Erfreuliches leisten kann und mit grossem Fleisse leistet.

### Herr Meixner.

Herrn Meixners nicht unangenehme Stimme höherer Basslage eignet sich trefflich für den Vortrag ernster und komischer Rollen im Vaudeville, Singspiel, und in der komischen Oper leichterer Natur, scheint jedoch für grössere Kompositionen weder Klang noch Ausbildung zu haben. Er hat sich nicht allein in komischen Rollen, sondern auch im Gebiet des ernsten, ja tragischen, als höchst schätzenswerthen Schauspieler bewiesen, und versteht es besonders in komischen Situationen trefflich: Aktion, Mimik und Gesang in lebendigen Einklang zu bringen. Ohne bedeutend zu sein, gehört er unter die achtungswerthen und jeder Bühne höchst nützlichen Mitglieder, ohne welche ein Ensemble auf keine Weise hergestellt, also kein wirklicher Total-Effekt gedacht werden kann; und dieser ist es, wornach die Bühnen stets streben sollten und welchen sie zu ihrem gewissen Heil erreichen können, ohne ungeheure Summen zu verschwenden, und von den Eminenzen sich selbst und die ganze Anstalt, auf eine oft sehr prekäre Weise, abhängig zu machen.

### Herr Preissinger.

Herr Preissinger ist ein tüchtig gebildeter Musiker mit einer umfangreichen, in einzelnen Korden starken, keineswegs klanglosen, aber nicht jedermanns Ohren angenehm klingenden, und ziemlich mobilen Stimme. Seine Gesangsbildung scheint nicht sowohl das Produkt einer eigentlichen Schule, als das Ergebniss einer vielseitigen Erfahrung zu sein, welche der trefflichen Gesangskünstler gar viele und mancherlei ihn sehen und hören und studieren liess. Denn er bleibt sich selbst in Manier und Vortrag nicht gleich, und jede seiner Produktionen bildet eine Mosaik von Fischer, Weinmüller, Forti, Spitzeder, Lablache, Ambrogi u. s. w. in Spiel und Gesang, welche nur äusserst selten zu einem gerundeten Ganzen sich vereinigen lassen kann. Damit kann ein so verständiger und gebildeter Mann in einzelnen Momenten lebhaften Beifall gewinnen, in manchen Partien Erfreuliches leisten, ein sehr achtungswerthes Mitglied jeder Bühne sein, aber niemals jene elektrische Wirkung und jenen zauberähnlichen Reiz hervorbringen, welche allein die Produkte einer eigenthümlich schaffenden und Originelles liefernden Natur sind. Solche Originalität ist keine Waare, welche man kaufen, kein Problem, welches man durch Studium und Eifer lösen, kein Titel, welchen man auf irgend eine Weise erwerben kann; sie muss angeboren sein, und wirkt so mächtig, dass auch die unverzeihlichste Libertinage ihre Spuren ganz zu vertilgen nicht im Stande ist.

### Herr Reichel.

Die Natur ist eben so kindlich launig in Vertheilung ihrer Gaben und Schätze, als sie unendlich reich und mannigfaltig und seit Jahrtausenden unerschöpflich erscheint. Jenes Sängers Kehle ertheilt sie kärglich kaum eine Oktave; aber seiner Seele haucht sie zugleich den unerschütterlichen Willen ein, sein Erbtheil um jeden Preis zu vermehren, zu erhöhen — und sein Herz befruchtet sie mit der heiligen Glut des Gefühls für Wahrheit und Schönheit, und sein geistiges Auge schärft sie zu rascher und sicherer Erkenntniss des Wegs, welchen er wandeln soll, um die leichten Höhen ächter Kunst und reinen Ruhms siegreich zu erklimmen. Eines andern Brust formt sie zu einer Scale, welche den gewöhnlichen Umfang einer Stimmgattung überspringend, als Doppelgänger sich zeigen, in zweien Reichen herrschen zu können scheint; sie verleiht dem Ueberreichen Muth und Beharrlichkeit zu technischer Ausbildung seiner Fähigkeiten, sie spornt ihn zu dieser Ausbildung mit einer beinahe krankhaften Liebe für seine Kunst, sie erhöht seinen Werth durch Einsicht; — aber lächelnd weigert sie sich, ihr schönes Werk zu vollenden, sie versagt der Gaben höchste: die bildende Phantasie, die Shhöpferkraft des Genius, ohne welche auch die ungewöhnlichste Erscheinung auf gewöhnlicher ebener Bahn fortwandeln muss, zur Begeisterung sich niemals aufschwingen, mithin auch Andre nicht begeistern kann; — und endlich am Horizont des Lebens verschwinden wird, ohne die Welt bereichert zu haben und ohne in derselben länger und geachteter fortzuleben, als die ephemeren Blätter, welche über seine einzelnen Leistungen täglichen Bericht erstatteten, und seine Tugenden wie seine Fehler bis zum Eckel wiederkauten.

Herr Reichel hat mit einem angenehm imponirenden Aeussern eine aussergewöhnlich umfangsreiche Stimme eines zwar ganz eigen-

thümlichen (beinahe Kontrabass ähnlichen) aber doch wohlthuenden und in der Mittellage kraftvollen Klangs, seltner Biegsamkeit und Volubilität erhalten. Ein nicht gewöhnlicher Fleiss in tüchtiger Lehre, hat den Umfang von [musical notation] bis [musical notation] erweitert, und durch regelmässige Einigung und Bindung der drei Register, für alle Lagen eine beinahe ganz gleiche Singbarkeit hergestellt. Herr Reichel ist überdies ein geborner Musiker, keineswegs ohne Anlagen für die scenische Darstellung und mit eisernem Fleisse begabt. Aber, zu schwach, um den Reizen des Augenblicks und dem Schimmer der Vielseitigkeit zu widerstehen; zu jung, um rein zu erkennen und zu würdigen, was von dem modernen Gesang ein wirklicher Fortschritt in der Kunst, und was nur eine Verirrung des Geschmacks und der Mode, oder fehlerhafte Eigenthümlichkeit einzelner grosser Sänger ist, schiffte er sich behaglich auf dem sich immer mehr verflachenden Strom der Zeit ein, überliess sich sorglos der Triebkraft des Nordwindes, und muss natürlicherweise endlich dahin gelangen, wohin ähnliches Steuern immer führt — auf eine Sandbank!

Deutschland und Italien hatten in jüngerer Zeit derartiger Phänomene einige, worunter mehrere auch durch andre glänzende Eigenschaften ausgezeichnet, zu bedeutendem und wohlverdientem Ruhm gelangten. Es muss natürlicherweise die Welt blenden, überraschen, momentan hinreissen — wenn ein (übrigens wirklicher Künstler) in derselben Viertelstunde nicht nur in den Gebieten des Basses und Baritons mit Geschick sich bewegt, sondern mit Kühnheit selbst im Gehege des Tenors wildert, ohne Unangenehmes hören zu lassen, oder die Grundgesetze der Natur damit geradezu auf den Kopf zu stellen. Es musste in neuerer Zeit wohlthun, auch die Bässe mehr und mehr der althergebrachten Steifheit, Monotonie, Derbheit und Schulmeisterei sich entwindend, zu kraftvoll geschmeidigen, der zartesten Nüanzen fähigen, dem Geschmack sich mehr anschmiegenden, die Schönheit des Ensembles inniger fördernden Sängern, sich bilden zu sehen; zu Sängern, so weich und schmelzend und warm und innig, wie Mozarts Zauberfeder sie deutlich vorschrieb (Don Juan) Sarastro, Papageno, Almaviva, Cosifantutto, wie die edle neuere Schule sie zu bilden bestrebt, und wie die altehrwürdige Regel des Generalbasses von den Umkehrungen, allverständlich sie bezeichnet, — und der Titel Basssänger an und für sich schon hinlänglich schildert.

Es konnte auch nicht fehlen, dass in einer geistig so bewegten und heftig regsam fortstrerenden Zeit — statt eines Uebergangs ein Sprung erfolgte von Extrem zu Extrem, und dass von Künstlern und Publikum in Masse — die Wahrheit und Schönheit, wie sie früher nicht erkannt worden, nunmehr lachend übersprungen und darum abermals zur Unwahrheit und gewissermassen zur Gegenfüssler-Fratze wurde. Das Medium erzeugt sich nur mit der Zeit und tritt nur nach Verwirrung, Stürmen und Kämpfen klar ans Licht hervor.

War früher eine roh durchgreifende, herb imponirende Kraft das Idol der Bassisten; so räuchern sie jetzt den schimmernden Götzen der karakterlosen Verhässlichung, Verflachung und einer tenorisirenden Bravour, welche von der Natur und Wahrheit noch weiter entfernt ist, und eben so gewiss die Bassorgane gewaltsam ruinirt, als jene frühere Weise eine reine Stimm- und Gesangsbildung beinahe unmöglich machte.

Der Bass kann und soll, so tüchtig wie jede andre Stimme, alle Zauber der Kunst sich zu eigen machen, wenn er ein Sänger genannt werden will; aber der Bass bleibe auch ein Bass! wer wird es einem Bass verargen, wenn er die Gelegenheit zuweilen benutzt, um die schöne Naturgabe eines bis in den Tenor sich aufschwingenden und regelmässig gebildeten Falsets, zu überraschenden Effekten zu verwenden und damit wirklich zu glänzen? Aber wer kann es schön nennen, wenn der Bass die ursprüngliche Natur seiner Stimme und der Harmonie verläugnend, seiner eigentlichen Sphäre sich entzieht, und alle Kantilenen und Fermaten in kränkelndem Wahn in den hohen Bariton, ja sogar in die Tenorlagen hinüberspielt, um dann wieder mit einem Seiltänzersprung nach E, D, C hinüberzufahren, um eines wiehernden Bravo! gewiss zu sein? Die Unwissenheit des Dilettantismus, die Feilheit so vieler Zeitschriften, und die Verkehrtheit der Künstler gehen stets Hand in Hand — um die Kunst von ihrem Ideal zu entfernen, und jede nothwendige und wohlthätige Umgestaltung gleichsam mit den Greueln einer Revolution zu beflecken.

Schwerlich ist die Zahl der Bassisten in Deutschland sehr gross, welche zarte Kantilenen so herrlich wie Herr Reichel vorzutragen vermögen, und so fest, gediegen und sanft ein Ensemble stützen und tragen. Seine Bravour ist reich und blühend, ohne sich der Energie manches andern Künstlers zu erfreuen, wogegen auch der Mangel innern feurigen Lebens streitet. Sein Tankred würde ein Meisterstück genannt werden müssen, wenn nicht eine Altpartie von einem Bass vorgetragen, eine eben so grosse Barbarei wäre, — als ein Tamino, welche ein Sopran (wenn auch der herrlichste) auf der Bühne Note für Note herabsingt. Man gewöhnt sich an solches nicht schwer, und bewundert die Kapellmeister sogar, welche so genialer Gedanken fähig, mit der sich gleichen Natur der Menschenstimmen so vertraut, und der Wahrheit in der Kunst so treu ergeben sind! —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 25. Juni. Nro. 26. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama.

Von Marx.

(Schluss.)

§. 7.

Der Grundbegriff der Oper ist schon §. 1. gegeben. So geläufig Dichtern und Komponisten die Erfindung und Anwendung neuer Art-Namen für ihre Werke dieser Klasse gewesen, so säumig lassen sich die Schriftsteller bei der Begriffs-Bestimmung derselben finden.

Algarotti in seinem saggio sopra l'opera u. s. w. (übersetzt von Raspe, 1769. 8.) Arteaga in le rivoluzione del teatro musicale italiano (übersetzt von Forkel 1789. 8.) Riccoboni, so wie Signorelli in storia critica de' teatri u. s. w. (Napoli 1781) Busbi in seiner Geschichte der Musik (übersetzt von Michaelis 1822. 8.) geben keine Entscheidung über die Kennzeichen der verschiedenen Arten von Singspiel und Oper. Selbst Sulzer, dessen musikalische Artikel in der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften (grossentheils von Kirnberger und Schulz verfasst oder motivirt) noch den ausgebreitetsten Kredit behaupten, verweilt lieber bei einem Raisonnement über das, was dem Opernwesen abgehe und zukomme, als dass er bestimmte Kennzeichen für die verschiedenen Gattungen angäbe; was er darin thut, besteht in einer stillschweigenden Scheidung der ernsten und komischen Oper (letztere „Operette" genannt) in besondern Artikeln und in einer Parallelisirung der erstern mit der Tragödie, und der letztern mit der Komödie.

Dass eine solche Halbirung des Stoffes nicht einmal für das poetische Drama ausreicht, dass es überhaupt nicht wohl angeht, die tausend Bilder des ewig wechselnden Lebens und der ungemessen hinstürmenden Phantasie in wenige Begriffsrubriken zu pressen, darf ich als unbestritten ansehen; man mag nur eine Reihe von Dramen (z. B. alle Shakespearschen, Molièreschen, Gozzischen, Kotzebueschen) durchlaufen, um inne zu werden, dass zwar bei einem Theil derselben die Klassifizirung nach gewissen Begriffen leicht von Statten geht, bei andern aber geradezu unausführbar ist. Zu allen Verschiedenheiten des Inhalts und der Gestaltung, die das Drama schon an sich bietet, kommen im musikalischen Drama noch die neuen Varietäten in der Bedeutung, Ausdehnung und Art der zutretenden Musik, des mit ihr eingeführten Tanzes u. s. w. Genug wir erkennen nicht blos, wie schwierig die Aesthetiker eben im Fache der Oper bestimmte Gattungsbezeichnung gefunden haben mögen, sondern überzeugen uns auch von der Unzulänglichkeit des Wenigen dafür Geschehenen. Am bedenklichsten hat es sich damit in Deutschland gestellt. Denn indem unsre Oper sich zugleich auf deutschem Grund und Boden ausbildete, zugleich an der italienischen und französischen Bühne Theil nahm und von ihr entlehnte: hat sie mit den inländischen, die ausländischen Benennungen festgehalten, ohne dass es bis jetzt zu einer bestimmten und allgemein anerkannten Unterscheidung aller solcher Synonimen gekommen wäre. So stehen denn in unsern Musikschriften die Namen: Oper,

(grosse Oper) Opera buffa, aus dem Italischen, lyrisches Drama, Operette, Vaudeville, aus dem Französischen, neben den deutschen Benennungen, Singspiel, Liederspiel; und man versucht in ihrem Gebrauch bald Unterscheidung, bald erlaubt man sich Vermischung und Verwechselung. Namentlich ist es bekannt, dass oft grosse Oper und lyrisches Drama, — ferner Opera buffa, komische Oper und Operette, — ferner Vaudeville und Liederspiel für gleichbedeutend angenommen werden.

In dieser Lage der Sachen bleibt denn kein andrer Weg, als in den bis jetzt vorhandenen Werken der musikalischen Bühne, als dem Stoffe selbst, die Unterscheidungszeichen aufzusuchen und die Benennungen der Theorie, nach historischer und kunstphilosophischer Ansicht, zu vertheilen und anzuwenden.

§. 8. Die Oper in Italien.

Betrachten wir unsern Gegenstand zuerst bei den Italienern, so finden wir die Oper in ihrem ersten Entstehen als Melodrama, damals Schauspiel mit Chören, Aufzügen u. s. w. blos auf Schaulust und Glanz berechnet. Mythologische oder auch neuere, später meist aus Ariost und Tasso entlehnte Handlung gab den Vorwand zu den prächtigsten, maschinenreichsten Darstellungen, Aufzügen, Tänzen. Diese Gattung, bald ernst, bald komisch *), ohne einen bestimmtern dramatischen Karakter anzunehmen, hat sich neben den später entstehenden erhalten und meist den Stoff zur Anordnung und Verkettung alles Schönen und Prächtigen aus der Götter-, Feen- auch Idyllen-Welt genommen **).

Aus ihr sonderte sich zunächst die Opera seria aus, die in ihren aus alter Geschichte entlehnten Fabeln, wie in dem durchweg musikalisch rezitirten, mit Chören durchflochtenen Dialog, eine Erneuerung der alten Tragödie sein sollte ***) und stets, wie die Tragödie der Italiener, den tragödischen Gesetzen der Alten sich unterthan erklärt hat, wo man nicht aus Schwäche, aus Prunksucht, oder aus Furcht vor der Komposition eines tragischen Ausgangs von dem streng aristotelischen Wege abbeugte.

Zuletzt erhob sich die komische Oper, Opera buffa, die den Zweck des Lustspiels verfolgte, und dafür mehr Stoff in den Verhältnissen der Mittelstände, als in denen der Staaten, Herrscher und Helden der Opera seria fand, jedoch auch den fantastischen, barocken, launigen und lustigen Inhalt gozzischer und ähnlicher Fabeln nicht verschmähte und sich hierin dem alten Melodrama oft eng anschloss, daher aber überhaupt keinen so bestimmten Karakter bekannte, als die Opera seria, und sich namentlich Mischung von Ernst und Scherz (wie jene niemals) gern gefallen liess *).

§. 9. die Oper in Frankreich.

Den Italienern im Wesentlichen parallel gehend und von ihnen lernend und entlehnend, haben die Franzosen ihr lyrisches Drama nach den Hauptgesetzen der Opera seria ausgebildet — wobei nur zu bemerken ist, dass es durch Gluck und Spontini eine weit entschiedenere musikalische Abrundung erhalten hat. — Eben so stellte sich der opera buffa die Operette im wesentlichen gleich; nicht weniger finden wir die Gattung der märchenhaften Schauopern wieder und dürfen sie eben so wenig, wie bei den Italienern, mit dem streng abgeschlossenen, durchkomponirten und durchaus ernstgehaltenen Drame lyrique — können sie nur mit der andern Opergattung, der Operette zusammenstellen. In dieser Verfassung befindet sich das Theater beider Nationen noch heute. Beide haben die Opera Seria (Drame lyrique) in so bestimmter Verfassung, so streng namentlich den Ernst der Tragödie aufrecht und von aller Beimischung des Komischen frei erhalten, dass die Zufügung eines komischen Karakters, oder einer komischen, lustigen Scene sogar bei dem ernshaftesten, wahrhaft tragischen Hauptinhalte den Begriff von ernster Oper ausschloss, wie denn sogar Don Juan ein Drama giocoso heisst. Eben so unverbrüchliches Gesetz ist ununterbrochener mu-

*) Charinomos von Seidel Seite 544.

**) S. Evremont, oeuvres compl. Tome I. Pag. Hillers wöchentliche Nachrichten von 1769 Seite 387.

***) Algarotti am angef. Orte.

*) Arteaga le rivoluzione del theatre musicale etc. übersetzt von Forkel Theil 2. Seite 410. u. an andrn. Ort.

sikalischer Dialog, mit absolutem Ausschluss der Rede gewesen, wogegen die Franzosen in den Operetten neben dem Gemisch ernsten und komischen Inhalts, auch das der Rede und Musik *) eingeführt haben. — Endlich entstanden bei den Franzosen auch die Vaudevilles, bekanntlich kleine Dramen meist komischen Inhalts mit eingemischten komischen Liedern.

§. 10. die Oper in Deutsschland.

Auch in Deutschland diente die Musik ursprünglich den Karnevals- und Hoffesten, die unter dem Namen „Wirthschaften" bekannt sind, und nur zur prächtigen Unterhaltung der Höfe bestimmt waren; bis mit gereinigterm Geschmacke die grossen Opern der italischen, später der französischen Bühne, an ihrer Stelle Schau- und Prachtfeste zunächst für Höfe wurden und in dieser Stellung wenigsten im Wesentlichen den oben erwähnten ursprünglichen Karakter ganz entschieden beibehielten. Noch bis auf den heutigen Tag soll wohl, wenn von Hofopern geredet wird, nichts anders darunter verstanden werden, als Opera seria, oder Drame lyrique, oder etwa deutsche grosse Opern, die ganz nach der Form und den Gesetzen jener, also namentlich durchaus ernsten Inhalts und durchkomponirt sind. Spontini's Nurmahal und Alcidor erscheinen hierzu als naheliegende Beispiele.

Neben diesen Hofopern entstanden aber unter vorzüglicher Theilnahme Reinhard Kaisers in Hamburg, Hillers und Dittersdorfs musikalische Dramen, die man nur den Operetten und der Opera buffa parallelisiren kann und die, vielfach nach diesen Vorbildern eingerichtet, auch den Namen Operette, Opera buffa oder komische Oper, dann auch wohl Singspiel erhielten. Die Gattung des französischen Vaudeville wurde ebenfalls bei uns heimisch, entweder unter Beibehaltung dieses Namens, oder (besonders seit Reichard) unter der Benennung von Liederspielen. Bei der freien Kunstentwickelung in Deutschland wurden die Gränzen besonders zwischen den letztern Gattungen nicht streng bewahrt und so entstand eine Mittelgattung von Singspielen, die an der Leichtigkeit der Lieder Theil hatte, sich aber gelegentlich in höhere Sphären (zu Arien, gearbeiteten Ensembles u. s. w.) erhob und vorzugsweise Singspiel genannt wird, wie sich z. B. die götheschen Operntexte als Mittelgattung zwischen Oper (seria und buffa) und Liederspiel darbieten.

*) Hillers wöchentliche Nachrichten 1766. S. 255.

§. 11. Unter-Eintheilungen.

Dies wären die wesentlich und bestimmt geschiedenen Gattungen der Oper, wie die Kunstentwickelung sie entstehen lassen und das Theater sie noch bewahrt. Wir dürfen sie für ausreichend halten und die mannigfachen Benennungen zur Unterscheidung:

1. nach der Fabel in mythische, geschichtliche (klassische und orientalische) u. s. w.
2. Nach den Verhältnissen der Handelnden, in heroische, idyllische u. s. w.
3. Nach der Mischung verschiedenen Inhaltes in heroisch-komische, komisch-romantische u. s. w.

die man hin und wieder auf den Titeln erblickt und noch zahlreicher erfinden könnte, als ganz überflüssig und müssig übergehen. Dass sie dies sind, beweiset die Theorie der Dichtkunst, die sich von allen diesen Unterabtheilungen immer mehr frei gemacht hat, so vielfachen Anlass sie dazu, z. B. in Shakespeare und Göthe, gefunden hätte.

§. 12. Einwand wegen der Opera buffa widerlegt.

Doch einer missverständigen Begriffsbestimmung der Opera buffa ist noch zu erwähnen, die sich hin und wieder in den gemeinen Redegebrauch eingeschlichen hat, ohne, wie wir oben gesehen, in den Schriften der Theoretiker oder der Geschichte und den Werken des Opernfaches irgend eine Begründung gefunden zu haben: der Meinung nämlich, dass unter Opera buffa die gröbere Art des musikalischen Lustspiels — die musikalische Posse zu verstehen sei, im Gegensatz zur komischen Oper, oder Operette (komischem Singspiel) als dem feinern oder eigentlichen musikalischen Lustspiel. Wenn man sich der feinen, anmuthigen Buffo-Opern (z. B. matrimonio segreto und molinara) und des fein und wahr karakterisirten von aller Karrikatur und Possenreisserei so fernen Spiels guter

italischer Truppen erinnert: so bedarf es gar keines weitern Beweises, dass jene Unterscheidung von komischer und Buffo-Oper auf nichts Wesentlichem, sondern nur auf etwas Zufälligem Momentanen oder Lokalen gegründet worden sein kann. Und so zeigt es sich denn in der That; bald findet man jene unrichtige Vorstellung von der Buffo-Oper auf einige verzerrte oder sonst missrathene Machwerke der neuesten Italiener, bald auf die Darstellung schlechter italischer, oder übel nachahmender deutscher Schauspieler basirt. Mit gleichem Rechte könnte man die komische (auch die romantisch-komische) Oper der Deutschen unter den Begriff der Posse und Karrikatur bringen, wenn man die Wenzel-Müllerschen und ähnliche Machwerke als Musterbeispiele für die Gattung anzöge. Welcher Begriff liesse sich nicht verkehren, wenn man sich erlaubt, ihn nach Ausartungen und Auswüchsen zu bilden? Und endlich — wie wollte man eine solche Scheidung durchführen? Unsre besten und feinsten komischen Opern streifen da und dort einmal an die sogenannte Posse; und eine Posse, die sich von allen guten Eigenschaften des sogenannten feinen Lustspiels lossagte, würde überall und jederzeit unerträglich gefunden werden. Es liefe also auf ein Abwägen von mehr oder weniger hinaus und dazu bietet sich weder im Allgemeinen ein Maass, noch im Besondern ein sicherer Bestimmungsgrund dar.

---

## 3. Beurtheilungen.

Pastoralfuge und Präludium für die Orgel von S. Sechter und J. Assmayer. Haslinger in Wien. Preis 24 Xr. K. M.

Weder eine besonders wichtige Idee, noch Spur hervorragenden Talents; und dennoch eine achtungswerthe Haltung, die Frucht einer ernstlichern Arbeitsweise, als man jetzt von Wien zu erwarten pflegt.

---

1. Regina coeli. Für fünfstimmigen Chor und Orchester, von Joseph Schnabel. 25stes Werk. Leukart in Breslau.

Ein Beitrag zu der zahlreichen und wohlbeliebten Reihe einfacher, andächtiger Kompositionen des verdienstvollen Herrn Kapellmeisters. Hierhin sind auch:

2. Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
3. Drei Gesänge für 4 Männerstimmen,

von demselben Verfasser, in derselben Offizin, zu rechnen.

---

1. Sechs Wanderlieder von W. Müller, mit Begleitung des Pianoforte von Theodor Fröhlich. 2. Werk Heft 1. Wagenführ in Berlin. Preis 15. Srg.
2. Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. von Ferdinand Stegmayer. 9tes Werk. Kosmar und Krause in Berlin.
3. Liebeswunsch von Körner, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte, von Johann Spech. 33stes Werk. Kappi in Wien. Preis 30 Xr. K. M.
4. Die Ideale von Schiller von Joh. Spech 36stes Werk. Pennauer in Wien.
5. Sangessendung u. s. w. von C. E. Hering. 1tes Heft. Hofmeister in Leipzig.
6. Quodlibet für die Drei-Königs-Gesellschaft, Text von Kudrass, Musik arrangirt (aus fünf und noch fünf Komponisten) von Raphael. Leukart in Breslau 17½ Sgr.

Betrachtet man Kompositionen dieser Gattung einzeln, so wird man leicht zu höhern Ansprüchen verleitet, als ihre ganze Gattung befriedigen soll und will; eine in dieser Zeitung und namentlich vom Referenten mehrmals angewendete Strenge. Die Verfasser haben sich darüber nicht zu beschweren, da sie das Streben nach Vollendung auch in der kleinsten Kompositions-Gattung nicht aufgeben dürfen, folglich das Gesetz, nach dem sie beurtheilt worden sind, anerkennen müssen. Allein es giebt einen günstigern Gesichtspunkt: dergleichen in Masse anzuschauen. Die Ballen leidlicher, und die Schocke recht wohlgefälliger, wenn auch keineswegs vollendeter Gesänge, vertheilen sich ganz mässig unter die Legion kunstliebender Referendare, gemüthlicher

Landpfarrer, tenorisirender Lieutenants, schmachtender Kommis — und wie alle Dilettanten noch heissen — und ihrer respektiven Schönen; sie sind dem Dürftigen Surrogat-Musik und dem Reifenden Wassertaufe vor der Feuertaufe.

Da es in der That ein neues Vergnügen ist, selbst das Mittelmässige und Schwächere zu loben (obige Lieder werden eher zu dem Bessern in jenem Kreise gezählt, besonders der erste Gesang in Stegmayers Hefte) so soll auch der alte Quodlibet-Spass ganz unerschrocken den drei Königen und ihrem etwaigen Komitat empfohlen sein.

In dieselbe Kathegorie gehört endlich auch folgendes Werk, das durch den ausgebreitetern Ruf des Verfassers, durch seine Ausdehnung und durch die Trefflichkeit typographischer Ausstattung zu abgesonderter Erwähnung empfohlen ist:

Winterreise von Wilhelm Müller. Für eine Singstimme und Pianoforte von Franz Schubert. 89stes Werk. 1. Abtheilung Haslinger in Wien. Preis 2 Thlr.

Schubert hat Talent, zeigt Originalität bisweilen, und würde noch Besseres zeigen, wären nicht die fatalen 89. Besonders ist nichts zersplitternder und verflachender, zu einer leicht gebildeten Manier verführender, als überhäufte Liederkomposition. Dasselbe könnte man unsern heutigen Poeten sagen. Ihre „zwei Dutzend Frühlings-, drei Dutzend Liebes-, vier Dutzend Wander-, fünf Dutzend Müller-, 666 Dutzend Orientlieder, gemahnen an die Suppe des Geizigen, in der ein glänzendes Fettauge auf einen Ocean treibt. Wilhelm Müller singt in der Winterreise 1. Gute Nacht, 2. Die Wetterfahne, 3. Gefrorne Thränen, 4. Erstarrung, 5. Der Lindenbaum, 6. Wasserfluth (hört! hört!), 7. Auf dem Flusse — kurz es schliesst erst Nr, 24. der Leiermann. Schubert hat ihm schon durch zwölf Nummern unverdrossen nachgesetzt. Ein gutes Lied wär's wohl geworden, hätten es nicht 24 werden sollen. Hätte aber Göthe aus seinem Liede:

> Wie herrlich leuchtet
> Mir die Natur!

an die dreitausend (verhältnissmässig) gemacht, so wär' er auch — nicht Göthe.

Indess — Ballenweise muss es auch geben und Müller und Schubert sei empfohlen!

---

## 4. Berichte.

Wien, im April.

(Fortsetzung.)

Seit das Josephstädtertheater mit jenem an der Wien vereinigt ist, wird es, so zu sagen, nur als Filial behandelt; was dort ausser Cours kömmt, soll hier Interessen tragen; das heisst, die Rechnung ohne den Wirth machen, und scheint die Anstalt planmässig ihrer Auflösung entgegen zu führen, welche vermöge der sich noch auf Jahre erstreckenden Kontraktsverbindlichkeit mit dem Hauseigenthümer ohnehin den Pächtern ein Dorn im Auge sein mag. Mit wenig Erfolg, und meist vor leeren Bänken gingen über die Bretter:

1. Zwei Pantomimen: „Die Zaubermandoline;“ Musik von Gläser, und „Die goldene Feder,“ von Clement und Riotte. 2. „Die verkehrte Wette;“ Posse von Herzenskron und Wenzel Müller. 3. „Der Bogenschütze;“ Drama von der Freyinn von Callot, mit Musik von Gläser. 4. „Sepherl;“ Parodie von Grillparzers Sappho. 5. „Schlummre, träume und erkenne,“ allegorisches Drama mit Musik. 6. „Albert der Bär,“ Ritterschauspiel mit Gesang. 7. Kunz von Kaufungen,“ historisches Gemälde von Gleich, Musik von Kauer. 8. „Arsena, die Männerfeindinn,“ und 9. „Ismaan's Grab“ von Meisl und Gläser, neu in die Scene gesetzt. 10. „Das Reimspiel zu Candeck,“ Gelegenheitsstück zur Geburtsfeier Sr. Majestät des Kaisers; Musik von Michéuz. (Die Ouvertüre recht wacker kontrapunktisch durchgearbeitet.) 11. Zwei Quodlibet's: „Alle Minuten,“ und: „Alle Sekunden etwas Anderes.“ Rumfortersuppe. 12. „Das Ostereierfest zu Siegenfeld,“ historisches Gemälde mit Musik von dem hier angestellten Basssänger Bartholemy. Eitel böhmische Steine, Katzensilber und Mannheimer Gold. Wenn das komponiren heisst, so waren Mozart, Haydn und Beethoven nur armselige Stümper! —

Wollen wir nunmehr die Bataillione der Konzertgeber aufmarschiren, und selbe Kompagnieweise vorbei defiliren lassen. — No. 1. also: Pianisten: die Fräuleins Blahetka, und Oster; die talentvollen Knaben Stephan Heller und Karl Stöber; ein seltenes vierblättriges Kleeblatt! — No. 2. Harfenkünstler: Miss Giessbach, aus London und Demoiselle Krings von München kommen; letztere ausgezeichnet brav. — No. 3. Hornisten: Lewy, der ältere, ein wahrer Virtuose. — No. 4. Klarinettisten: Ivan Müller, bekannt als Re-

formator seines Instrumentes, und durch Kühnheit imponirend. — No. 5. Hoboisten: der schätzbare Zögling des vaterländischen Konservatoriums, Alexander Potsbacker. — No. 6. Kontrabassisten: Ritter Dall' Occa. — No. 7: Guittaristen: ein quidam Herr Seegner, der an das Proverbium erinnert: „Si tacuisses u. s. w." — No. 8. Violoncellisten: die Meister Merk, Lincke, Fränzl, Leopold Böhm und Bernard Romberg. Dieser gab zwei extra Konzerte, und spielte an vier Abenden im Kärnthnerthortheater, worin er uns seine Konzerte in H-moll, E-dur, A-dur, und das Schweizergemälde, den Rondò à la Mazurka, die Idylle lyrique norvégienne, Variationen über russische, den Capriccio über polnische Motive, und ein neues Potpourri: „Souvenir de Vienne," über österreichische Nationallieder hören liess. Es wäre anmassend, ein lobpreisendes Urtheil über einen Virtuosen zu wiederholen, der als solcher in der gesammten Kunstwelt akkreditirt ist. — No. 9. Violinspieler: die Herren Treichlinger, Jansa, Jos. Khayll, Slawjk, Leonde Saint Lubin, Strebinger, Böhm, Mayseder und zuletzt — — der Goliath: Nicolo Paganini. Er gab bisher 3 Konzerte, zu welchen der an die 3000 Menschen fassende grosse Redoutensaal dennoch nicht Raum genug darbot, um die herbeiströmende Menge aufzunehmen, welche selbst diesmal die ungewöhnlich hohen Eintrittspreise von 2 und 4 Gulden Konventions-Münze nicht scheute, um nur einen Virtuosen von so ausgezeichnetem Rufe zu hören und zu bewundern. Und bewundern muss man einen Künstler von solchen ausserordentlichen Naturgaben, und so eminenter Kunstausbildung; denn, wiewohl wir in unsern Mauern mehrere Matadore auf diesem Instrumente besitzen, und die grössten Meister uns von Zeit zu Zeit mit ihrem Besuche beehrten, so bleibt nichts destoweniger eine Parallele mit dem neuen Ankömmling rein undenkbar, und jedes Gleichniss würde hinken. Paganini steht in seiner Sphäre einzig da und kann nur mit sich selbst verglichen werden. — Ein hiesiger, scharfsinniger Kunstrichter hat seine Ansichten über diesen Phönix so erschöpfend ausgesprochen, dass wir, weil sie ganz eigentlich uns aus der Seele genommen sind, solche wenigstens auszugsweise mitzutheilen, nicht unterlassen können. —

„In jedem Gebiete des menschlichen Wirkens erscheinen bisweilen grosse Geister, mit wundersamen Kräften ausgerüstet, deren Eingreifen in die allgemeine Thätigkeit ihrer Sphäre dieser einen Anstoss giebt, der auf lange hin eine beschleunigte, lebendigere Wirksamkeit hervorbringt. Soll nun dieser Anstoss der ganzen Sphäre zur Förderung einer anhaltenden, wohlthätigen Bebauung des bewusstvollen Lebens in jedem Punkte derselben dienen, so muss er von einem Wesen ausgehen, in welchem sich alle Radien in ihren Schwingungsknoten konzentriren. Solche Geister sind Genies; sie sind selten; lange Zeiträume müssen sie von einander trennen, damit das bewusstvolle Leben sich ebenmässig in der ganzen Sphäre vertheile, denn dabei oft wiederholte Stösse würden, statt Klarheit, nur trübende Verwirrung erzeugen. Solche Genies sind die Gränzwächter der Perioden, die Markgrafen der Zeiträume in den Kunstgebieten; die Gesetzgeber, deren Auftreten oft Gährungen veranlasst, die aber die alten Mischungen durch neue Zuthaten auch in der Masse veredeln." —

„Ein solches Genie vom schwersten Kaliber ist Paganini. Die Kunst zu geigen ist eine uralte; ihr Ursprung verliert sich in die Dunkelheit der ersten musikalischen Zeiten. So weit Nachrichten über dieses Instrument sich erstrekken, wie es aus der Bildung ähnlicher von den Griechen auf uns überging, finden wir sie im Allgemeinen eben so behandelt, wie heut zu Tage, und die grossen Meister auf diesem Instrumente thaten nichts anders, als, sie löseten die Aufgaben, welche der fortschreitende Zustand der Tonkunst ihrem Instrumente von selbst darbot; es ging nichts von der Geige in die Musik über, — alles von der Musik in die Geige." —

„Nun erscheint — ein von keinem Astronomen noch entdeckter hellstrahlender, kolossaler Fixstern — Paganini am musikalischen Horizonte. Dieser behandelt sein Instrument nach Gesetzen, welche er sich selbst erfand, daher seine Leistungen selbst Violinspielern des ersten Ranges ein Räthsel bleiben. Dieses Räthsel allgemein begreiflich zu machen, könnte am schnellsten und sichersten nur von ihm allein ausgehen. Da würde nun freilich die Anekdote vom Ei des Kolumbus sich ad infinitum wiederholen, denn Amerika's Entdeckung, war, im Grunde beim Lichte besehen, keineswegs schwer, und hätte auch jedem andern gelingen müssen, der frischweg immer und so lange nach Westen hingesteuert wäre, bis er mit der Nasenspitze an die Insel San Salvador gestossen." — Dass Paganini's unbezahlbarer Stradivari nicht beständig in Quinten accodirt, ja oft, während des Spiels, ohne Unterbrechung, dem Hörer nicht bemerkbar, ungestimmt wird, ist nur das Oscilliren des Kompasses auf dem unendlichen Ocean."

„Von der Natur mit der lebhaftesten Reizbarkeit begabt, vom Geschicke begünstigt, sich störungslos dem Studium seines Instrumentes widmen zu können, ausgerüstet mit jenem, von himmlischen Talenten genährten Kunstsinne, der alles zur vollen Reife bringt, was gewöhnlichere Menschen ganz aus ihrem Werkeltags-Gleise drängt, versenkte sich Paganini in Uebungen, welche ihn zu immer neuen Konstruktionen in Figuren und ihrer Zusammenstellung führten." —

„So nur konnte er auf Wege kommen, die früher noch Keiner kannte, die vor ihm noch Niemand betrat, und welche, durch das fortwährende Hin- und Wiederwandeln nach bestimmten Dichtungen er selbst sich erst ebnete und bahnte. So formte sich ein Mechanismus, der ihn auf Höhen hob, von denen er über sein ganzes Kunstgebiet eine andere, ganz verschiedenartige Aussicht hatte, als seine Vorgänger, die fein bequem, nur immer anmuthig, mit zierlichen und mitunter wohl auch recht künstlichen Schritten auf den blumigen Ebenen schöner Auen menirten.“ —

„Von diesen Höhen herab ward er Gesetzgeber seines Instrumentes. Nach diesen selbstgeschaffenen Gesetzen bildete er sein Spiel, und sein neuer Mechanismus entstand.“ —

„Da aber Paganini dennoch Musiker sein würde, ohne irgend einen Klang hervorbringen zu können, so wie der Dichter von Raphael sagt, dass er auch ohne Arme geboren — der grösste Maler gewesen wäre, so mussten seine neuen Kunstmittel es ihm möglich machen, den den Zeitgenossen eine Musik hören zu lassen, wie sie vor ihm noch keiner den vier Saiten zu entlocken verstand.“ —

„Dahin hat es nun Paganini wirklich gebracht! Wer ihn nicht hörte, kann auch keine Ahnung von ihm haben. Sein Spiel zu detailliren ist durchaus unmöglich; da mag auch ein oftmal wiederholtes Hören nur wenig helfen. Wenn ein neues Gestirn auf einer ungekannten Bahn sich zeigt, von welcher man weder Sehne noch Radius errathen kann, so führen auch lange, und vielfach erneuerte Observationen höchstens nur zu Hypothesen.

„Wenn man sagt: dass er unbegreifliche Schwierigkeiten so rein und sicher ausführe, wie ein anderer, wohlgeübter, den leichtesten Scholarensatz, — wenn derjenige Virtuos in superlativo genannt zu werden verdient, welcher Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimen-Gänge, volle vierstimmige Akkorde in allen Tonleitern, einfache, wie doppelte Flageolet-Töne bis zur höchsten Region hinauf, die kühnsten Sprünge, die zartesten so wie kräftigsten Triller, pfeilschnelle chromatische Läufe, von denen immer eine Note pizziccirt, die andere mit dem Bogen angestrichen wird, kaum denkbare Stakkato's, und das alles zu den kunstreichsten Passagen zusammengewebt, mit einer tändelnden Leichtigkeit vorträgt, als ob es pures Kinderspiel wäre; der im langsamen so wie im schnellsten Zeitmasse gleich unumschränkter Beherrscher seines Instrumentes ist, worauf er Wunder hervorzaubert, indem er z. B. im schmelzenden Kantabile ein melodisches Thema spielt, und sich selbst dazu in tremulirenden Akkorden akkompagnirt; — wenn man sagt: dass die Geige in seinen Händen klingt, wie keine menschliche Stimme schöner und rührender; — Wenn man sagt: dass seine glühende Seele eine beseligende Wärme in allen Herzen ausgiesset; wenn man sagt: dass jede Note rein und vollkommen da ist, und vernommen wird, das ihr gebührende Recht erhält, im leisesten Dahinsterben, wie im feurigsten Phantasienfluge; — wenn man sagt: dass jeder Sänger von ihm lernen kann, da hat man beinahe noch gar nichts, ja nicht einmal so viel individuell Wesentliches gesagt, was einen Zug zum Abbilde seines Spieles liefern könnte.“ —

„Die selbt gesetzten, bisher produzirten Musikwerke, worinn er den Gesammt-Reichthum seines unerschöpflichen Kunsttalents entfaltete, waren: ein Konzert in A moll, das Rondo mit Glöckchenbegleitung; Sonata militare, auf der G Saite vorgetragen; Larghetto und Variationen über ein Thema aus Cenerentola; Konzert in Es dur; Sonata Variata sulla preghiera dell' Opera: „Mose,“ auf der G Saite gespielt; Variationen ohne Begleitung des Orchesters, über: nel cor piú non mi sento; das Konzert in A moll, auf hohes Verlangen wiederholt; Potpouri variè, auf der G Saite vorgetragen; Larghetto und Polacchetta mit Variationen. Aufrichtig gestanden, musste den nach soliden Genuss lüsternen Kunstfreund der fatale Beisatz in der Annonce: „mit Glöckchenbegleitung,“ und: „die einzelne G Saite“ einigermassen alteriren; dergleichen reicht beiläufig etwas stark nach Charlatanerie; allein man höre nur, wie die Geige zum Glöckchen klingt, und das Glöcklein aus der Geige, — man höre die Wunderdinge, welche auf der einzigen G Saite hervorgezaubert werden, und Jeder wird wegen des vorschellen Urtheils bereitwillig in seinem Herzen dem grundlos bezüchtigten Meister eine herzlich gemeinte Abbitte als Sühnopfer darbrigen.“ —

(Forts. folgt.)

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten.

(Fortsetzung.)

#### Herr Rüthling.

Auch dieser talentvolle, ja höchst originelle und stets sein ganzes Publikum erfreuende Komiker, erscheint zuweilen als Sänger in jenen Lagen, welche in der Regel vom Baryton vorgetragen werden; und weiss auch als solcher zu ergötzen, obschon die Natur ihm keine Gesangstimme verliehen hat. Es ist lediglich die dramatische Wahrheit und lebendig inwohnende komische Kraft — welche jene Mängel glänzend in Solopartien deckt; — in Ensemble-Stücken genügt solche natürlich nicht, da kein noch so trefflicher Spass — die Harmonie herstellen oder eine fehlende Stimme ersetzen kann.

Herr Sieber.

Eine angenehme ausdrucksreiche Gesichtsbildung; eine edle männliche Gestalt; eine sonore, umfangsreiche, geschmeidige, zum Herzen sprechende und in guter Schule ziemlich gebildete Bassstimme und musikalische Kenntnisse, weisen diesem jungen Mann einen ehrenvollen Platz unter den vozüglichen Sängern des Augenbliks an. Die Aufnahme welche er in Italien, zu Wien, Berlin, Dresden und Kassel gefunden, bestätigte die Trefflichkeit seiner Natur-Anlagen, und die gerechten Hoffnungen, welche man sich überall von ihm sich machte. Allein, sei es Mangel an innrer Liebe für die Sache, angeborenes Phlegma oder Schlafsucht des Darstellungstalents und eigentlichen dramatischen Funkens: Herr Sieber hat den schönen Hoffnungen bisjetzt keineswegs entsprochen, scheint sich in der Sphäre angenehmer Mittelmässigkeit als Theatersänger zu gefallen, und selbst die Vollendung der Kultur zum Konzertsänger der Zeit und dem Zufall überlassen zu wollen, da jetzt noch seiner Koloratur, Gleichheit und Rundung oft fehlen, und oft selbst die Intonanion sehr wankelmüthig ist.

Solches Treiben führt unausbleiblich zu dem traurigen Merkstein der Lebensscheide, wo, wenn die Jugend entschwunden, ihr Reiz verblichen und der Zauber ihrer Kraft gebrochen ist, — auch alle künstlerische Wirksamkeit vorüber, und der Name des Künstlers augenbliklich gestorben ist. Alle Kräfte kann man nur üben und bilden und vervollkommnen, so lange man in Besitz derselben ist; wer nicht rastlos in dieser Zeit studiert, wer nicht täglich in etwas vorrückt — der muss nothwendigerweise täglich zurückgehen, denn selbst das, an und für sich so traurige Stehenbleiben — ist ein Ding der Unmöglichkeit. So viele, welchen die Natur ihre Gaben versagt hat — quälen sich stündilich und vergeblich ab, wenigstens Surrogate für dieselben zu bilden. Solche Qual erzeugt Mitleiden, aber sie gereicht ihnen zur Ehre. So viele, welchen die Natur eine verschwenderische Mutter war — finden es nicht der Mühe werth, dem Wink der Mutter zu folgen. Solcher Leichtsinn wäre sträflich, wenn er sich nicht immer selbst so hart bestrafte.

Herr Siebert.

Alles kann der Sänger (in der Regel) in seiner Schule lernen, was ihm zu wissen nöthig, vieles was ihm zu wissen überflüssig ist (obgleich kein Wissen jemals drückt); aber eine Kleinigkeit scheint aus Indolenz bis jetzt vergessen, oder speziell wenigstens ganz übersehen zu werden; villeicht in der kühnen Voraussetzung, dass der Sänger in die Klasse der litterarisch gebildeten Leute gehören solle und gehöre, und dass diesen solche wissenschaftliche Kunde, selbst von den untern Schulen her, noch hinlänglich bekannt sein müsse. Ich meine die **Aesthethik der Musik**. Nein! diese wird nirgends gelehrt, und nicht einmal ein Buch, welches einigermassen genügend darüber handelte, — findet der arme Sänger in einer der deutschen Bibliotheken, welche hunderttausende von Bänden, und darunter hunderte über Generalbass und Kontrapunkt enthält. Durchwandre alle Lehrsäle und alle Lehrbücher der Musik — und höre und suche, ob du Erkleckliches darüber irgendwo findest. Sollten etwa die faden und oft gar dunkeln Ausdrücke von Kirchen- und Kammer- und Theaterstyl, von strengem und freiem Satz, von gebundenem und figurirtem Gesang u. s. w. eine Aesthethik der Musik sein, oder wenigstens ein geniessbares Surrogat für dieselbe? — Der Dichter, der Maler, der Bildhauer findet Lehrer und Lehrbücher im Ueberfluss, der Tonsetzer wenigstens Laternenkäfer und Leuchtwürmchen, (welche seinen dunklen Pfad erhellen und ewige, klar anschauliche Muster! der Sänger muss mit verbundenen Augen (oft sogar mit geblendeteten) seine Bahn verfolgen! muss nicht mancher davon verirren, und völlig und rettungslos auf Abwegen gerathen? Herr Siebert ist ein von Natur berufener Sänger ersten Rangs und hat eine Schule genossen, welche die trefflichen Naturanlagen technisch beinahe zur Vollendung ausbildete. Ein eigentlicher Kernbass, voll Mark und Klang, so energisch als reich, so fest und durchgreifend, als schmiegsam und gelenk, so umfangsreich und in sich selbst abgeschliffen, dass er in Sprung und Flug und allmähligem Uebergang alle Höhen des Barytons erreichen und anmuthig dort verweilen kann, um wieder nach Gefallen und ganz gleicher Leichtigkeit in die schöne Tiefe von D hinabzusteigen und auch dort wieder als Meister zu glänzen. In allem was technische Vollendung betrifft, lebt in Deutschland villeicht nur Herr Mittermaier in München der ihm gleichkommt, und schwerlich irgend ein Sänger in Italien, der ihn übertreffen wird. Aber Herrn Siebert fehlen zwei Eigenschaften, welche dem grossen dramatischen Sänger gleich unentbehrlich sind; deren Mangel auf Ruhm und physische Kraft gleich nachtheilig wirken müssen; in deren reinem Besitz leider so Wenige sind; — ich meine: das innere geistige Leben (Darstellungs-Vermögen, Karakter-Sinn u. s. w.) und ein geläuterter Geschmack. Dadurch wirkt sein Vortrag nicht mit jener hinreissenden und eindringlichen Kraft, welche, oft selbst ein minder technisch vollkommener Sänger erzeugt; und dadurch hat die Stimme vor der Zeit gelitten und an Einheit und festem Ton gleich verloren; weil er Geist, Karakter und Gattung nicht gehörig unterscheidet, der Bravourlust allzuhäufig fröhnte, seine reichen Mittel verschwendete und fast immer darin sich gefiel: den glanzreichen Tenor zu spielen neben dem imponirenden Bass; durch höchst anstrengende Kontraste zu überraschen, zu blenden, einer unseligen Mode zu huldigen, in dem Wahn: alles neben sich zu verdunkeln, und mit Blendwerk ewig gefallen zu können. Hinc illæ lacrimæ! Auf diesen Wege gingen so viele verloren.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 2. Juli. Nro. 27. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber Choralgesang als Gesangbildungsmittel in Schulen.

Ueber Methode der Schulgesangbildung ist leider von dieser Zeitung, wie von andern periodischen Blättern, noch so wenig gethan worden, und es ist auch für jetzt so wenig Aussicht zu befriedigender Mittheilung vorhanden, dass die Redaktion wenigstens als eine Erinnerung an die wichtige Angelegenheit einen Aufsatz von dem ehemaligen Mitarbeiter an dieser Zeitung, Herrn Musikdirektor Löwe zu Stettin, aus dem Programm von 1827 zu dem Examen im stettiner Gymnasium, mit einem fragmentarischen Zusatz hier mittheilt, da das Programm der Mehrzahl unserer Leser nicht zu Gesicht kommen dürfte.

„Ich betrachte die Singstunden, welche ich ertheile, als denjenigen Theil des Religionsunterrichts, welcher die Absicht hat, den Schüler mit dem kirchlichen Kultus, der ausser der Predigt und neben derselben noch in der Kirche gebräuchlich ist, hinlänglich bekannt zu machen. Dazu gehört zuvörderst 1) eine Anzahl von etwa funfzig bis achtzig Choralmelodien, 2) die Liturgie. Mit dieser leitenden Grundidee verbinde ich aber auch noch die Absicht, den Schüler für den Gesang überhaupt empfänglich zu machen, seinen Tonsinn zu beleben, zu entfalten und zu bilden, die vorzüglichsten Elemente des Gesanges zu erklären und auf alles aufmerksam zu machen, was in der Zukunft einmal von einem geübtern Chor-, auch wohl Solo-Sänger gefodert werden könnte.

Die Methode, deren ich mich dabei bediene, habe ich in meiner „Gesanglehre, Berlin bei W. Logier" näher bezeichnet, und diese zum Theil aus berühmten, aber für unsern Zeitaufwand zu weitläufigen Gesanglehren von Nägeli nach Pestalozzi und andern entlehnt und ergänzt.

Jeder Cötus der drei untern Klassen hat bei der grossen Frequenz unsers Gymnasii freilich nur eine Stunde wöchentlich, da die ungetheilten Klassen, wie früher, eigentlich zwei Singstunden haben müssten. Indess wiederholt sich bei meiner sehr vereinfachten Methode das Wesentlichste des theoretischen Theiles halbjährlich, während nur die Tonstücke wechseln; und so wird mit der Zeit doch ein sehr erfreuliches Resultat dieses Lehrzweiges sichtbar, da ich mir die grösste Pünktlichkeit zur Pflicht gemacht, und überdem diese Singstunden für den Zentralpunkt meines hiesigen Wirkens für Tonkunst erwählt habe. Ich gehe nämlich von dem Gesichtspunkt aus, dass diese Gesangstunden meine erfolgreichsten sind, indem sie den Tonsinn der Jugend am meisten entwickeln und die Gefühle für Religion und Menschenliebe auf das unmittelbarste entfalten. Mehr als durch vieles Spielen auf Instrumenten, wobei es zum Theil immer nur auf mechanische Geschicklichkeit abgesehen ist, wird die Jugend durch Singen für die Tonkunst gewonnen.

Als Lehrer dieser Anstalt handhabe ich die die Disciplin, wie sie jetzt eben auf eine so vortreffliche, dem Lehrer in jeder Beziehung so leicht gemachte Art besteht, mit dem für dieses Lehrobjekt nothwendigen Ernst und damit gepaarter Freundlichkeit und Milde, so dass ich es mit Zuversicht ausprechen darf: ich besitze die Gewogenheit meiner verehrungswürdigen Vorgesetzten, die Liebe und das Vertrauen aller

bessern Schüler dieser Lehranstalt, welche an meinem Unterrichte Theil nahmen und noch nehmen.

Von den sechs Gesangstunden, welche die einzelnen Klassen erhielten, wurde keiner von den Schülern bisher dispensirt, eben so wenig, als von den Religionsstunden. Nur die Schüler israelitischen Glaubens schlossen sich davon aus. Die erste Viertelstunde war für die Erklärung und Wiederholung der für den Gesang nothwendigsten theoretischen Regeln bestimmt, z. B. Kenntnis der Noten, des Tonsystems, der Tonarten, Solmisation, Bildung des Organs, (Stimme, Aussprache und Vokalisation u. s. w.) die zweite Viertelstunde ist dem Choralgesang ausschliesslich gewidmet. Der Inhalt der Liederverse, so einfach und zwanglos, wie er vom Dichter gegeben ist, wird nach deutlicher Vorlesung erklärt, so dass auch der Schüler weiss, was er singt; damit, um mit Luther zu reden, „nicht allein bete der Mund, sondern dass es gehe aus Herzens Grund." Jeder von allen Schülern gesungene Vers, wird von einem Einzelnen allein gesungen, wobei ich einhelfend, mit- und vorsingend die Aussprache läutere, auf reine Vokalisation halte u. s. w. Auch werden vorher gewöhnlich erst die Noten mit ihrer Buchstabenbenennung nach der Vorzeichnung gesungen, und die alten Kirchentonarten ohne Vorzeichnung der Noten bisweilen mit der für die Vokalisation günstigen guidonischen Solmisation vertauscht.

Die letzte Viertelstunde ist dem Figuralgesange gewidmet, wobei das Notenlesen im Takte den Takt selbst und den Rhythmus begründet. Dadurch lernt der Schüler gute und schlechte Silben des Gedichtes beim Gesange hervorheben und unterscheiden, wodurch der Gesang in der Aussprache mehr Natürlichkeit und Leichtigkeit gewinnt.

Bei so treuer Anwendung der Zeit singen die Schüler nun jetzt den Choral erbaulich und der Würde des hohen Gegenstandes völlig angemessen. Ein grosser Theil fähiger Schüler lernt von Noten treffen und wird für Chorgesang genügend ausgebildet. Diese hier angeführte Methode ist durch alle übrigen Schulen der Stadt eingeführt, und der Erfolg lehrt, dass sie sich als höchst einfach und zweckmässig bewährt. Alle Singstunden bezwecken also nach dieser Lehrart Folgendes. Der Schüler wird, ohne Unterschied auf Diskant oder Bassstimme, für die richtige, durch veredelte Aussprache sich auszeichnende Absingung einer Menge von Melodien ausgebildet. Alsdann ist er fähig, sich mit Nutzen dem mehrstimmigen Gesang anzuschliessen. Alle übrigen Schüler üben fleissig, für die Ausbildung im mehrstimmigen Gesange, die Liturgie nebst andern leichten und erbaulichen, mehrstimmigen Gesangstücken. Denn wenn der Schüler eine gründliche Ausbildung im Melodiesingen erhalten hat, bedarf es nur einiger Uebung, um ihn auch im mehrstimmigen Gesange mit gutem Erfolg weiter fort zu bilden, vorausgesetzt, dass er derjenigen Stimme zugetheilt wird, welche sein Stimmorgan eben verlangt.

Zur Uebung im vierstimmigen Gesange besteht nun in unserm Gymnasio der Chor, welcher diejenigen Schüler vereint, die sich freiwillig zu ihrer weitern Ausbildung im Singen bei mir melden, und deren Anzahl sich bisher immer zwischen 50 und 60 erhielt. Gewöhnlich sind dieses die fähigen Schüler, welche aus eignem Antriebe nach grösserer Vollkommenheit strebend, freudig und pünktlich den zweistündigen Chorversammlungen in jeder Woche beiwohnen. Nach der Individualität der zeitigen Generation ist er abwechselnd theils vortrefflich in seinen Leistungen, theils gut, theils auch wohl weniger gut. Im Durchschnitt war er doch jederzeit so, dass in allen vier Stimmen einige recht brauchbare Solo-Sänger vorhanden waren, und der Chor nach gehöriger Uebung rein und sicher grössere Tonstücke mit Fugen sang. Neben der Liturgie beschäftigten uns folgende Werke in Chorstunden: Grauns Te Deum, Sarti's Miserere, Kantaten von Mozart, Türk und andern, so wie kleinere Tonstücke aus der heiligen Cäcilia, welche an den Festtagen in der hiesigen Jakobi-Kirche mit Orchesterbegleitung zur Freude der Gemeine aufgeführt wurden." —

Der achtungswerthe Sinn dieses Aufsatzes darf nicht erst in das Licht gestellt werden; es ist schon löblich und für den Verfasser selbst gewiss fruchtbringend, dass er den Grundsatz seines Wirkens für Schulgesang:

diese Gesangübung gelte ihm als Vorübung zur Theilnahme am kirchlichen Kultus
klar gefasst und öffentliche Rechenschaft davon abgelegt hat. Ein grosser Theil der Schulgesanglehrer befindet sich auf demselben Wege, ohne sich zu so entscheidendem Bewusstsein von seiner Richtung durchzuarbeiten.

Der Grundzug der Löweschen Unterrichtsweise ist nun: dass Gesang auf der Schule nicht um seiner selbst willen, sondern als Mittel zu einem andern Zwecke geübt wird. Ist dies überhaupt zulässig, so wüsste man allerdings keinen allgemeiner wichtigen ausfindig zu machen, als die Vorbereitung zu kirchlichen Gesängen. Dann ist es nur ein nahe liegender Weiterschritt, dass Choräle und liturgische Chöre den vornehmsten Stoff der Schulbeschäftigung abgeben; wie denn Herr Löwe für die allgemeinen Uebungen 50 bis 80 Choräle und die Liturgie in Anspruch nimmt.

Jener Hauptpunkt soll diesmal nicht erörtert werden. Als Vorbereitung zu künftiger umfassenderer Prüfung setzen wir nur Nägeli's Bedenken gegen das Choralsingen (aus seiner trefflichen, bald weiter zu besprechenden Gesangbildungslehre) hierher, die wir aus voller Ueberzeugung mit unterschreiben. —

„Ueber den Choralgesang müssen wir uns in pädagogischer und kunstphilosophischer Hinsicht noch verschiedene Bemerkungen erlauben, denn es herrschen hierüber hin und wieder Vorurtheile, die der ächten Kunstbildung zu sehr im Wege stehen.

Anhaltend langsam fortschreitender Gesang ist der Kindernatur durchaus unangemessen. Das Kind hat schon in der Kürze des Athems ein physisches Hinderniss, die Kunst lebendig in seine organische Natur aufzunehmen, indem es immerfort genöthigt ist, die Worte, ja oft die Silben ebendesselben Wortes durch den Athemzug zu trennen.

Taktloser Gesang ist der Kindernatur eben so unangemessen. Man beobachte das Kind bei gymnastischen Spielen jeder Art, oder bei seinen blos animalischen Kraftäusserungen durch Stimme, Hände oder Füsse: es wird, sobald es solche ein Weilchen fortsetzt, immer ein dynamisches Schwer und Leicht, Hin und Her, auffallend hörbar hineinbringen. Der ästhetischen Natur der Erwachsenen ist der Choral aus zwei Gründen eher angemessen: einerseits, weil sie bei ihrem weit grössern Athemvermögen am Schwellen des einzelnen Tones einen Ersatz haben für die Dynamik des Taktes; andrerseits, weil in der Zeileneinrichtung und im Reim eines Choralliedes immerhin einige Anklänge der Eurhythmie liegen (welches letztere beim Kinde nicht in Anschlag gebracht werden kann, weil es die Theile eines so langsam fortschreitenden ausgedehnten Kunstwerks nicht ästhetisch zu umfassen vermag).

Der Choral, als mehrstimmer Gesang zur pädagogischer Grundlage gemacht, gleich ehe die Bildung im Einstimmigen vorherging, ist der ästhetischen Natur des werdenden Kunstmenschen unangemessen, weil ihm so die Kunst nie eigentlich individualisirt wird.

Auf keiner Stufe kann er wahrhaft bildend sein, weil da, wo Melodie nicht mit Rhythmus verbunden scheint, das eigentliche Kunstband mangelt, und eben weil es mangelt, auch kein eigentlich kursorisches Weiterführen in der Melodik möglich ist, da eine auch nur einigermassen künstliche Melodie, langsam taktlos fortschreitend, die Kunstanschauung verwirren müsste.

Dass er für die Kehlbildung zum Behuf der Melismatik (Geschwindigkeit) nichts leisten kann, ist zu erweisen überflüssig.

Wenn auch der Choral für die höhere Bildung derjenigen, die schon elementarisch gebildet sind, beförderlich wäre — was wir aber nicht zugeben — so wäre er dennoch nicht für die Schulbildung geeignet, weil eine Menge ohne Takt nie genau zusammentreffen kann, Genauigkeit aber die erste Regel des Zusammensingens ist.

Einstimmig gesungener Choral, wo nicht wenigstens die Orgel die Harmonie mitführt, ist keine ächte Kunst, sondern, von einer Volksmenge so ausgeübt, eine ihrer grellsten Entartungen.

Warum der Choral ungeachtet seiner Mängel so hoch geschätzt wird, ist zunächst daraus zu erklären, dass die volle vierstimmige Harmonie auch schon in der Einfachheit (in Reihen

konsonirender Akkorde) etwas schönes, gemüthergreifendes, wohlthuendes hat, und man sonst beim dermaligen Zustande der Gesangkultur einfachen vierstimmigen Mensuralgesang selten in starker Besetzung zu hören bekommt; noch mehr aber wirken hiebei humane und religiöse Gefühle und Gesinnungen: durch das Zusammensingen einer ganzen Gemeine wird das gesellige Verhältniss auf eine geistigschöne Art (in den harmonischen Ergiessungen der Stimmen) versinnlicht; so wie auch dasjenige Achtung einflössen muss, was dem Gottesdienst so wesentlich beigeordnet ist, ihn sogar eröffnet und beschliesst.

Auch wir ehren den Choralgesang als etwas seit Jahrhunderten kirchlich Bestehendes, Als Volksgesang darf er dem Volke nicht entzogen werden, bis man etwas Besseres an seine Stelle zu setzen hat, bis er zum Theil von selbst entbehrlich wird. Ganz soll und wird er nie untergehen. Auch aus der höhern Kunst wollen wir ihn durchaus nicht verbannt wissen. Erst dann thut er seine besondre Wirkung, wenn er mit andern Kunstgattungen oder musikalischen Sätzen theilweise vermengt wird (wie in Grauns allbekanntem Psssions-Oratorium) oder stellenweise, als Cantus firmus, vermischt wird (wie z. B. in C. P. E. Bachs Heilig). Allerdings aber müssen wir zu verhüten trachten, dass er hinfort nicht mehr auf eine so nachtheilige Weise pädagogisch betrieben und auch in der Kunstphilosophie nicht so übertrieben erhoben werde. Man hat ältere Kunstgelehrte und neuere Kunstlehrer sprechen gehört: der Choral ist das Einfachste und Höchste der Kunst. Allein das Einfachste ist er nicht; das Einfachste liegt nur in der Einstimmigkeit. Und wäre er das Einfachste, so könnte er nicht das Höchste sein. Es giebt keine ungereimtere Verwirrung der Begriffe, als diese. Das Höchste kann in der Tonkunst nur da gesucht werden, wo Ausbreitung, Mannigfaltigkeit, Reichthum, ja eine fast unendliche Menge rhythmischer, melodischer und dynamischer Tonverhältnisse in vervielfachten Tonreihen (polyphonisch) zu einem Kunstganzen verbunden sind.

Wer durch den Choral schon so begeistert wird, dem ist nur zu wünschen, dass er von einer eben so grossen Menge von Stimmen einen popularen Chorgesang im Takt — nicht aber den Choral in ganzen und halben Noten, denn das erzeugt rhythmische Missverhältnisse — ausführen höre. Er wird dann unfehlbar von seiner Ueberschätzung zurückkommen."

---

## 3. Beurtheilungen.

1. Le colporteur. Der Hausirer. Opera en trois Actes, arrangé en Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Musique de G. Onslow.
2. Le colporteur etc. en Quatuor pour Flute, Violon etc. Jedes 2 Lieferungen, jede Lieferung 9 Francs. Simrock in Berlin.

Unter den neufranzösischen Opernkomponisten ist Onslow durch melodische Erfindung und durch ein Arbeitsgeschick, das ihm in Paris den Ruf eines gelehrten Musikers erworben, ausgezeichnet, wenn er auch vielleicht an französischer Politik der Scene und pariser Haut-gout (der bekanntlich welsche Leckerei mit inländischer assa foetida würzt) von einem Auber und andern übertroffen wird, von dem, beiläufig gesagt, folgendes Sinn- und Preisgedicht eines Dilettanten vielleicht der Aufmerksamkeit unsrer feinen Welt nicht ganz unwerth ist:

Was ist Mozart? — Ein Gimpel.
Was ist Beethoven? — Simpel.
Was ist Bach? — Ein Spott.
Was ist Auber? — Ein Gott!

Dergleichen Vorzüge sind aber für reine Musik fast so verdächtigend, als für den Beifall der Theatermenge bisweilen entscheidend. Man kann nicht ohne Grund aus den Opern eines Auber selbst und seiner Kollegen muthmassen, wie bedenklich und unbequem ihnen eine Komposition ohne Beihülfe der Scene, gar eine Instrumentalkomposition sein würde, in welcher Gattung wiederum Onslow manches recht Annehmliche, soweit ein mittelmässiges Talent mit Fleiss und Bedacht reicht, geleistet hat.

Die obigen Arrangements seiner neuesten und beliebtesten Oper können uns hier nur als reine für Unterhaltung bestimmte Instrumental-

Musik gelten; über die Oper selbst kann auf solchen Anlass nichts weiter verhandelt werden. Zu diesem, freilich nicht ursprünglichen, Zwecke ist Onslows Hausirer gewiss geeigneter, als die Opern andrer moderner, im Ausführen weniger, als im Beobachten scenischer und deklamatorischer Momente geübter Tonsetzer; daher ist dem Unternehmer für seine zweckmässige und elegante Ausgabe wohl ein günstiger Erfolg vorauszusagen. Bei dem jetzigen Standpunkte der Exekution wird die Mehrzahl der Dilettanten für ihre Fertigkeit — und bei der heutigen Mode für ihren Geschmack einen angemessenen Gegenstand finden, man wird sich an angenehmen Melodien und mancher pikanten Wendung ergötzen — und wer sich dabei gar noch eine unserer 11,000 Theatergöttinnen vergegenwärtigen kann, dem wird am höchsten Kunstgenuss nichts fehlen, als ein beschliessender Thé-dansant oder ein Jagor-souper. Auf Ehre!

M.

## 4. Berichte.

### Wien, im April.

(Fortsetzung.)

„Paganini's Kompositionen geben keine künstlichen Texturen, — sie geben rein nur Musik. Der Verstand wird nirgend an sein Schiedsrichter-Amt gemahnt, — das Herz überall entzückt. Wie im Spiele so auch in der Komposition, sonderlich in den affektvollen, schwärmerisch düsteren Largo's — hallen die Bebungen einer tiefen Rührung, des leidenschaftlichen Gefühls wieder, in denen ein ewiger Geist, beflügelt von unwiderstehlicher Sehnsucht, in das unermessliche Unendliche sich aufschwingt. Daher wird es erklärbar, warum der Meister in der Regel die nächsten Tage nach einer Kunstproduktion an einer gänzlichen Abspannung der physischen Kräfte leidet, welche aus der übergrossen Anstrengung des so höchst reizbaren Geistigen hervorgeht. Aber auch seine heitern Tongemälde sind Scenen, wie sich der Mond in reizenden Wiesenquellen spiegelt, und das Herz nach dem ewigen Tag sich sehnt. Seine Scherze sind das Lächeln eines kindlichen, süssträumenden Engels. Sein Adagio ist Spährengesang; das Allegro ein donnernder Katarakt. Hören, hören, hören muss man ihn; dann wird selbst der ungläubigste Thomas durch der Wahrheit Allmacht bekehrt werden!“ —

Madame Bianchi, des Künstlers Begleiterin, füllte die Zwischenräume mit Gesangstücken, Arien von Pär, Romani, Pacini, Cimarosa, und Pavesi, nebst Variationen über: „di tanti palpiti. Eine schöne sonore Stimme, grosse Kehlfertigkeit, geschmackvolle Methode würden unter andern Umständen hingereicht haben, bedeutende Sensation zu erregen; im blendenden Sonnenlicht muss Luna's Silberschein verschwinden.

Fahren wir nun weiter fort in der begonnenen Revue, und lassen vorbei defiliren: Nr. 10.

Herrn Franz Schubert, welcher in einem Privat-Konzerte lauter eigne Arbeiten, meistens Gesänge zu Gehör brachte; ein genre, worin er vorzugsweise Gelungenes liefert. Die zahlreich versammelten Freunde und Protektoren liessen es an rauschendem Beifall bei jeder Nummer nicht fehlen, und mehrere derselben wiederholen. Nr. 11.

In dieselben Autorfusstapfen trat auch Panny. An seinen Werken lässt sich in technisch-grammatikalischer Hinsicht nichts aussetzen; dennoch wollen sie nur wenig ansprechen; es mangelt Geist und inneres Leben. Nr. 12.

Der Archivar des Konservatoriums, Herr Glöggl produzirte eine nichtssagende Ouverture eines einzig kleinen Unbekannten, Namens: Klemm; „die Harmonie der Spähren,“ von A. Romberg; „Doppel-Variationen“ von Maurer, und Fränzl's Kantate: „das Reich der Töne;“ alles durch gestellte Hülfsvölker des Kontingents ausgeführt; denn er selbst, in persona propria, hatte überbescheiden, hinter dem Kassentisch posto gefasst. Nr. 13.

Die Tonkünstler-Gesellschaft gab in den, zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen von Sr. kaiserlichen Majestät ihnen bewilligten Akademien Haydn's „Schöpfung,“ und Händel's „Jephta,“ und fand in keiner Beziehung Ursache, die getroffene Wahl zu bereuen. Nr. 13.

In den Winter-Konzerten der Gesellschaft des Musikvereins wurde vorgetragen: Mozart's Symphonie in C; von Beethoven, Nr. 4, und aus Nr. 9: Allegro und Scherzo; Voglers erste Ouverture zu Zamori, in G-moll, und jene von Wolfram zur bezauberten Rose; das Kalkbrenner'sche D-moll-Konzert, Variationen von Mayseder und ein Violin-Konzert, von Lafont; zwei Arien von Pacini, und eine Scene von Simon Mayr; die Introduktion aus Rossini's: „Le Siége de Corinthe;“ ein neues Halleluja von Seyfried, und der Schlusschor aus Beethovens Oratorium: „Christus am Oelberg.“ — Nr. 14.

Die diesjährigen Concerts-Spirituels waren nur auf drei beschränkt; vielleicht dem Sprüchlein: „omne trinum perfectum“ zu Liebe, was sich auch allerdings rücksichtlich des Gegebenen bewährt erfand. Es war ein Trifolium von Symphonien: von Mozart, in G-moll, D-dur und von Beethoven in B, dessen letzte karakte-

ristische Ouverture, (noch Manuscript) und jene von Méhul, aus „Ariodant;“ Haydn's: „Sieben Worte der Erlösers am Kreuz;“ „Stabat mater,“ von Stunz; „Te Deum laudamus,“ von Vogler, und Beethovens „Christus am Oelberge.“ — No. 15.

Grosse musikalische Akademie der Chorsänger des Hofoperntheaters im K. K. Redouten-Saale. Sie gaben Scenen von Pacini, Rossini und Spontini; Hürth blies Fagott, Dem. Oster spielte Pianoforte-Variationen; Rubini, Lablache, Ciccimarra, und Rohmann unterstützten sie freundschaftlich; jeder that das Seinige; alles ging hübsch und ordentlich zusammen, brachte jedoch keine Früchte. Das Erträgniss war und blieb gering, weil jeder mit seinen paar Silberlingen Haus hält, um nur die freiwillige Steuer an Paganini bestreiten zu können. —

Die Kirchenmusik betreffend, so sind deren solenne Produktionen durch die neue Konsistorial-Verordnung, welche den Frauenzimmern das Singen auf dem Chor untersagt, allerdings in etwas beschränkt worden, weil gute Knaben zur Ausführung der mitunter oft schweren Sopran- und Alt- Solopartien hier wenigstens ziemlich selten sind, und wenn sie auch wirklich die Fertigkeit dazu erworben haben, nur allzubald, wegen eintretender Mutirung, schon wieder unbrauchbar werden. Ungeachtet dieses hemmenden Umstandes bemühten sich doch mehrere Chor-Regenten, durch fleissiges Einüben ihrer Gesang-Schüler den Verlust zu ersetzen, sonderlich die thätigen Direktoren, an der Augustiner Hof-Pfarrkirche, Piringer und Schmiedel, welche im Laufe des vergangenen Jahres abermals wieder treffliche Werke bedeutender Komponisten mit der ihnen eigenen Sorgfalt, zur Freude und Erhebung aller Verehrer dieser Musik-Gattung, aufführten, und vorzugsweise unter diesen Messen, Graduale's, Offertorien, Requiem's, und Te Deum laudamus der Meister Albrechtsberger, Aigner, Beethoven, Cherubini, Carl Czerny, Eybler, Gänsbacher, Gyrowetz, Joseph und Michael Haydn, Horzaka, Hummel, Klemm, Mozart, Naumann, Righini, Sacchini, Salieri, Seyfried, Sonnleithner, Tomaschek, Vogler und Winter. —

Rühmlich nacheifernd erwies sich auch die Tonkünstler-Union bei Sanct Karl, welcher wir gleichfalls manche schöne und seltene Genüsse verdanken; eine besondere Erwähnung gebührt der besonnenen Wahl, so wie dem gelungenen Vortrag aller, die Fasten-Sonntage hindurch zu Gehör gebrachten Vokal-Messen, welche durch starke Besetzung und wohlberechnete Schattirung von imposant erhabener Wirkung waren. Dagegen scheint der, nominaliter über 4000 Mitglieder zählende Sanct-Annen-Verein, der im Beginnen alle Uebrigen, bescheiden und allmählig nur ihrer Vervollkommnung entgegen reifenden heisshungrig zu verschlingen drohte, bereits schon wieder krebsgängig zu werden; so geht es gewöhnlich, wenn man gleich Anfangs zu hoch hinaus will, und einem Unternehmen nicht die unerlässliche Zeit zur Entwickelung und Konsolidirung gönnt. Wie verlautet, sollen zwischen den hochmögenden Herren Vorstehern, Direktoren, Beisitzern u. s. w. gewaltige Spaltungen obwalten, woraus, selbst ohne Divinations-Gabe, ein förmliches Schisma sich prophezeihen lässt. Tot capita, tot sententia. —

(Schluss folgt.)

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten,

(Fortsetzung.)

### Herr Spitzeder.

Hätten nicht Wien, Berlin, Hamburg, Hannover, Leipzig, Breslau, Magdeburg, Nürnberg in Masse ein eben so vollgültiges Urtheil über diesen Künstler gefällt, als sich die grössten deutschen Meister, Italiens Rossini und hervorragendste Sänger, einstimmig und entscheidend über ihn äusserten, so müsste ich wohl Anstand nehmen — seiner hier weiter als mit Anführung seines Namens zu erwähnen; eine Vernachlässigung, welche ohne Zweifel rächende Federn gefunden hätte, und welche ich mir selbst nie verzeihen könnte. Ich sehe ruhig der Ansicht über meine Ansichten entgegen, indem ich wohl des Irrthums, aber keiner Parteilichkeit dabei bezüchtigt werden kann; selbst indem ich über ihn mehr sage — als über so manchen seiner sehr würdigen Kunstbrüder hier gesagt wird; selbst indem ich manche biographische Notiz beifüge, was, bei Allen versucht — die Gränzen einer Journal-Skizze weit überschritten, und ein ziemlich umfangreiches Buch geliefert hätte, ohne dem Zweck mehr zu entsprechen. Denn von den vorzüglichen hat man grossentheils schon solche Notizen, und von den Uebrigen solche zu erfahren, gewährt kaum das Interesse schaler Neugierde.

Herr Spitzeder ist 1795 zu Bonn geboren; einem Vater, der durch Stimme, musikalische Bildung und dramatisches Talent unter die vorzüglichsten Bassisten seiner Zeit gehörte. Die zahlreiche Geschwisterschaft war genöthigt, schon in frühester Jugend durch Arbeit ihr Leben zu gewinnen, und fand reiche Gelegenheit dazu in Weimar bei den Kinderkomödien in hohen Zirkeln (deren, wenn ich nicht irre, selbst Meister Göthe einige für sie schrieb) und in den Ballet-

ten, worin sich alle lustig bewegten, aber vor allen der Spitzeder quæstionis bedeutende Fortschritte machte, bis einer der gewöhnlichen Theaterwinde mit der Familie ihn nach Bamberg und Nürnberg trieb, wo er die Schulen fleissig besuchte, um für ein Kanzleigeschäft sich zu bilden (jetzt noch hängt sein Herz mit inniger Liebe an dem trefflichen Hegel, seinem damaligen Lehrer), aber während dessen immer zur Unterstützung der Familie auf die Bühne gezogen wurde. Hier begann nun das bunte und tolle Leben und Treiben der kleinstädtischen Bühnen in seiner fast überschwenglich burlesken Zweckwidrigkeit und Verworrenheit (was Bildung der Künstler betrifft). Helden in der grossen Oper und im Trauerspiel wechselten mit Intriguans, zärtlichen Vätern, Taddädl und Pierrots in Pantomimen; aus derselben Kehle flossen Mafferu und Pedrillo, Sarastro und Papageno, Lux und Adam, Pontifex maximus und Rochus Pumpernickel; Mortimer, Amias Paulet, Dunois, Spiegelberg, van der Husen, Bittermann und Peter; die grössten Rollen und Partien wurden Mittwochs ausgetheilt und Freitags guten Muths herabgespielt und gesungen; was nicht ging, wurde flott gestrichen, und bald sprach ein jeder was ihm beliebte, wenn nur die sogenannten Haupt- und Schlagscenen so ziemlich zusammengingen und das liebe Publikum applaudirte. Jedem einzelnen wurde seine Singstimme so lange vorgegeigt, bis er sie auswendig wusste oder aus Eckel vor dem ewigen Gegeige sie zu können vorgab, und dem unermüdlichen Geiger es überliess, bei der Vorstellung alsdann alles Ausbleibende zu surrogiren und die Zuhörer statt der Töne eines Basses, Tenors oder Soprans mit einigen der Violin entrissenen Intervallen bongrè malgrè zu regaliren. Sic! grell ist das Bild, aber seine Wahrheit beurkundet sich heutzutage noch an hundert Orten, welche solche Theater haben; und Zeitschriften oder wenigstens Korrespondenten, die alles vortrefflich finden, oft, weil sie in ihrem Leben nichts Bessers gesehen und gehört haben — vermögen dagegen nichts. Uebrigens war das nürnberger Theater unter dem wackern Reuter wirklich eins der bessern in seiner Art, und wenigstens soweit lobenswürdig, als der kenntnissreiche Direktor für Bildung junger Talente Gefühl und Sinn zeigte. Allein, wo ist in solchem Strudel die Zeit zum eigentlichen Studiren? Wie sollten herzinnige Lust für die Kunst, und geistige Regsamkeit zur Bildung da bestehen können, wo die physischen Kräfte frühzeitig gelähmt werden und alles allein nach Brod schreit? Wie muss man erstaunen, der guten Schauspieler und Sänger in Deutschland noch so viele zu finden, als wirklich vorhanden sind! Welche Summe von Talent und innerer Kraft gehört dazu, um bei solchem Treiben nicht völlig für alles Wahre und Schöne abzusterben, und zu einem ganz gewöhnlichen Komödien-Routinier zu werden! Wann wird der Reformator für diesen Zweig deutscher Kunst erscheinen?

Im Jahr 1818 erkrankten die Opern im Kärthner-Theater und im Theater an der Wien so bedeutend, das sowohl die K. K. Hoftheater-Direktion als Graf Palffy nach tüchtigen Rekruten sich umsehen mussten. So erschien beiden die Kunde von zwei jungen, kraftvollen und geübten Leuten im Fach der Bässe und hohen Soprane willkommen. Beide kamen nach Wien, und Mad. Spitzeder gastirte mit Glück im Hoftheater und wurde engagirt, — während — mirabile dictu! — der Herr Gemahl über die Achsel angesehen und von gültigen Stimmen als Bassist und Schauspieler für unbrauchbar erklärt wurde, nach einer Probe im Theater. Er hatte sich wirklich — überrascht von den Wundern einer grossen Stadt und dem ihm völlig fremden Zauber des Vereins edler Orchester, herrlich eingeübter Chöre und kunstgerechter Ensembles, — und überzeugt von seiner mangelhaften Kunstbildung — schüchtern, unbeholfen benommen. Indessen waren Direktion und Regie des Theaters an der Wien andrer Meinung. Sie munterten ihn auf, den einseitigen Kontrakt mit der Hofbühne nicht einzugehen, und auf ihrem freundlichen Theater sich zu versuchen. Seine erste Rolle (Papageno) überzeugte von der Voreiligkeit des harten Urtheils, seine angeborne Komik und die schöne Kernstimme gewannen allgemeine Aufmerksamkeit, während die Frau (Königinn der Nacht) sich schöne Lorbeern ersang. Sie wurden beide engagirt; damit begann für ihn die Periode der eigentlichen Kunstbildung. Täglich mehr geachtet und geliebt, musste er auch hier geraume Zeit hindurch in allen Fächern sich herumschleudern lassen, und abermals in manchen bedeutenden Heldenpartien (Dunois) auftreten. Eine Kleinigkeit — der originell komische Vortrag eines Lieds in Riottes komischer Oper „Die Wittwe und ihre Freier" — erregte plötzlich die lebendigste Theilnahme. Dem. Metzger Vespermann erschien als Molinara, und sein Amtmann Knoll hob ihn in die Reihe der vorzüglichsten Lieblinge des Publikums und gründete seinen Ruf als Bassbuffo ersten Ranges, welchen er noch heute behauptet, und welcher ihm, im Verein mit Jäger, Haizinger, Forti und der Sontag, auch in der glänzendsten Periode der Italiener in Wien, ununterbrochen die wärmste Anerkennung sicherte.

Die Natur hat ihn mit allen ihren schönsten Gaben für seine Kunst überreich ausgestattet; — er übte und bildete diese Gaben 6 Jahre lang unter den Meistern gediegener Schule, wie Seyfried, Roser u. s. w.; im freundlichem Verhältniss zu dem als darstellenden Künstler nicht hinlänglich geschätzten und als Regisseur unver-

gleichlichen Fr. Demmer; in der Umgebung der trefflichsten Sänger; im Angesicht eines Publikums, welches seine Kunstgenüsse von allen Journalen der Welt sich weder an- noch abdisputiren lässt; und den Italienern gegenüber, welche Europa die ersten lebenden Meister nennt.

Unter solchen Auspizien minderten sich täglich die Fehler, welche der Mangel einer eigentlichen Gesangschule in früher Jugend zu erzeugen pflegt und erzeugen muss; und bildete sich aus seinem humorreichen Innern jenes seltene Gemisch deutscher Karakteristik und Ruhe mit italischer Lebendigkeit und Farbe, welches seine komischen Gebilde in Gesang und Spiel stets zu siegreichen Erscheinungen, zu glänzenden Originalitäten erhebt, und selbst die grössten italienischen Theater nach seinem Besitz lüstern machte. Er zog Berlin vor, und hat nicht Ursach gefunden, es zu bereuen!

Seine Komik ist die gemüthvoll drollige Ruhe, ich möchte fast sagen: der sinnige Ernst, welcher Karaktere und Situationen intensiv auffassend und objektiv darstellend — am allerwenigsten komisch zu sein scheint, wenn er das lauteste Gelächter erregt, alle seine Blitze wie unwillkührlich und unbewusst ausstralt, und mit stets wacher Poesie und lebendiger Umsicht überall Neues und Reizendes findet und auf eigenthümliche Weise hervorzubringen versteht. Die Herrlichkeit seiner Stimme beruht nicht sowohl auf dem Umfang (von [musical notation] zum [musical notation]) als auf dem eigentlichen Bassklang der reichen Mittellage voll Kraft, Gediegenheit, Schmelz und Biegsamkeit, verbunden mit natürlich schöner Koloratur und reinem Triller in allen Lagen. Sein Pontifex beurkundete den Wienern, dass er auch ernste und pathetische Kompositionen als Meister zu rezitiren weiss. Er ist selbst dem Vortrag der zartesten Kantilene gewachsen, so lange sie im Bereich der Mittelstimme sich bewegt; geht sie darüber hinaus, so äussert sich der Mangel früher Schule und Gewöhnung durch schroffen Uebergang in die Kopfstimme und Wanken in der Intonation mancher den Uebergang vorbereitender Intervalle. Als Bassbuffo steht er unübertroffen. — Ja, er ist der Glücklichsten einer auf der deutschen Bühne! Möge die Lage des Theaters, an welches er gefesselt ist, es gestatten, dass er, ausser den eigentlichen Buffo-Partien in der Oper, auch im rezitirenden Drama häufiger, als es bis jetzt geschah, beschäftigt werde, damit nicht ein ewig sich wiederholendes Einerlei den Geist ermüde; und zu neuem Reiz der Zuhörer allmählig an die Anwendung äusserer und der eigentlichen Kunst fremder Mittel gewöhne. In der Monotonie seines Repertoirs und der ewig jauchzenden Menge muss endlich auch der Beste zu kränkeln beginnen. Der stärkste Magnet verliert allmählig seine Kraft, wenn man nicht täglich etwas mehr zu ziehen und zu tragen ihm bietet.

### Herr Wächter.

Unter den schönen Bariton-Stimmen eine der schönsten und kraftvollsten; vortrefflich in den Ensemble-Stücken, um so mehr, wenn in denselben der eigentliche Bass mitschreitet und ein gediegener Alt mit ihm die Mittelstimme bildet. Es ist kein Wahn, wenn dem Ohr dieselbe Stimme an demselben Abend auf ganz verschiedne Weise wirksam erscheint (der natürlichen Einwirkung der verschiedenen Tonarten nicht zu erwähnen) und wenn eine gewisse Art von Sympathie und Antipathie zwischen Stimmen verschiedenen Kalibers angenommen wird, welche sich oft gar auffallend in mancherlei Lagen äussert. So klingt Herrn Jägers Stimme, über dem Alt, Bass oder andern Tenoren schwebend, weit voller und anmuthiger und ergreifender, als wenn er mit dem scharfen Diskant sich bewegt; während gerade Herrn Haizingers Organ neben dem Diskant am glänzendsten erscheint. Dies mag mit eine der vielen Ursachen sein, warum man sich so oft (auch bei grosser Uebung) in seinem ersten Urtheil über Stimmen täuscht. Die Quelle dieser Erscheinung mag ein Chladni aufdecken; ich getraue mir nicht auch nur eine Hypothese darüber aufzustellen.

Herr Wächter ist ein Sänger von hohem Beruf und in seinem Fach der Besten einer in Deutschland, da er auch als Schauspieler, wenn gleich nicht Vortreffliches leistet — doch meistens in Uebereinstimmung mit seinem Gesang bleibt und niemals störend wird. Er ist reich an Bravour und oft blühend; aber sein Muster, den einst so trefflichen Forti, erreicht er weder hierin, noch in Wahrheit und intensiver Energie der Deklamation; wogegen auch dessen Fehler des allzu oft wiederkehrenden Tenorisirens — ihm fremd geblieben ist. Für die Gebilde im Reich des Heitern, Eleganten und Komischen fehlt ihm innere und äussere Lebendigkeit und Geschmeidigkeit; so wie eigentlich tragische Darstellung ihm nicht besonders gelingt. Wo es gilt, die barsche Kraft und nach Aussen auflodernde Feuer zu zeichnen, oder alle Sinne in wachsendem Strome mit fortzureissen, — da wird Er schwerlich übertroffen. Uebrigens ist Hr. Wächter ein zu bewanderter Musiker, um irgend etwas zu verderben, und noch jung genug, um manche Fehler abzuschleifen.

(Fortsetzung folgt.)

---

Redakteur: A. B. Marx — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 9. Juli. Nro. 28. 1828.

## 3. Beurtheilungen.

**Musica sacra. Erste Messe (in B) von J. N. Hummel. 77stes Werk. Haslinger in Wien. Preis 4 Thlr. 16 Gr.**

—— Letzterm ging er auch auf heiligern Wegen nach, nämlich zur Altarpartie. Denn da der Haslauer Adel, wie bekannt und sonst gewöhnlich ist, in corpore öffentlich auf einmal als eine heilige Tischgesellschaft und Kompagniegasse das Abendmal genoss, so war er hinterdrein. ——

Was hier Jean Paul vom lustigen Flitte aus Elsass (in den Flegeljahren) erzählt, haben, seit dem Erblühen der wiener Musikperiode bis jetzt zu Hummel und Andern, so viele Tonsetzer ausgeübt, dass man über keinen Einzelnen von ihnen etwas aussprechen kann, das nicht im wesentlichen von Allen gälte; dass also namentlich Einwendungen, die man Einem macht, ihn keineswegs vor den andern beschweren können. So möchte nun Ref., was er auf Anlass der Hummelschen Messe auszusprechen hat, nicht blos auf sie bezogen wissen, sondern auf so viele gleichartige (hier nicht weiter namhaft zu machende) Werke andrer, zum Theil eben so verdienter Tonsetzer, wie Hummel. Angenehm kommt dem Heraustreten dieser Beurtheilung die Ankündigung von Hummels Klavierschule in Haslingers Verlag entgegen. Denn in dem Augenblick, wo Hummel seinem wichtigsten und erfolgreichsten Wirken, für Klavierspiel, die Krone aufsetzt und dankbare Anerkennung von allen Seiten (wie vom Ref. gewiss), entgegen zu nehmen hat, kann es am wenigsten irgend jemand stören, wenn man die Verfehltheit einer andern Richtung um des gemeinen Besten willen aufdeckt. — Die Hummelsche Partitur und Manches weiterhin von uns Auszusprechende kann an Kirchenmusiken von Mozart und Joseph Haydn erinnern; man kann Ihr Beispiel als eine vorausgeschickte Widerlegung unsrer Ansicht anführen und behaupten wollen, dass ein Tonsetzer genug geleistet, wenn er sich zu der Handlungsweise jener grossen Männer durch die That bekannt habe. Dagegen sei nur so viel hier erinnert, dass in der Kunst niemand genug geleistet, der nicht mehr gethan, als seine Vorgänger; dass jeder Künstler, namentlich auch Hummel, den Trieb dazu in sich nicht verläugnen kann und dass die fortgeschrittne Zeit und Menschenentwickelung etwas, das für Joseph Haydn naturnothwendig und rühmlich war, in einer heutigen Wiederholung geradehin als unzulänglich und tadelnswerth erscheinen lassen muss.

Die Messe ist dem Katholiken die vom Priester, als geweihtem Stellvertreter der Gemeine verwaltete, in steter Erneuerung wiederkehrende Feier der Inkarnation. Für den gläubigen Sänger derselben giebt es hiernach schon im Allgemeinen keine höhere Aufgabe; im Besondern aber kann ihm kein heiligerer und innigerer Gegenstand an das Herz gelegt werden, als im Glaubensbekenntniss in der Messe der Satz:

Et incarnatus est de spiritu sancto — et homo factus est. Crucifixus — passus — sepultus — et resurrexit —

den man, von aller grössern religionsgeschichtlichen Bedeutung abgesehen, als den Hauptinhalt der Messe auffassen muss. — Nun bedarf es keiner weitern Erklärung, wieso die Tonsetzer (besonders katholischen Bekenntnisses) zu unablässig wiederholten Kompositionen der Messe sich

stets veranlasst fühlten und warum sich ihnen eben jene Sätze des Credo auch als der künstlerisch wichtigste Moment darstellten. Liegt es aber überhaupt in der Geistesrichtung der Tonsetzer katholischen Bekenntnisses *), dass ihnen der besondre Inhalt ihrer Gesänge vor der allgemeinen Bedeutung der katholischen Kirchenfeier zurücktrat: so musste, wie es scheint, bis zu der neuesten Zeit hinab die unablässige Wiederkehr auch den Hauptgedanken der Erneuerung, die in der Messe gefeiert wird, in die verflachte allgemeine Vorstellung einer gottesdienstlichen Handlung sich auflösen. Dies ist nimmermehr als partikulare Herabstimmung der Tonkünstler anzusehen, und es ist daher keineswegs der individuellen Ueberlegenheit eines Sebastian Bach allein zuzuschreiben, wenn man von ihm rühmen kann, dass seine Tondichtung der Messe stets — nicht blos in dem grössten Werk dieser Klasse, der H-moll Messe, deren Herausgabe uns Nägeli verheissen — den katholischen an Herrlichkeit und getreuestem Ausdruck des Inhalts ein unerreichtes Vorbild geblieben. Erwägt man endlich, dass nicht wenige besonders frühere Tondichter Italiens und Süddeutschlands die Messe zehn-, zwanzigmal und noch öfters

*) Zu vorläufiger Befestigung dieser Ansicht ist schon früher in der Ztg. manches, sodann in der „Kunst des Gesanges“ vom Verf. §. 749 bis 752 folgendes gesagt: „Im Karakter des Katholizismus liegt es, die Religion als ein dem Menschen von aussen, von der Gottheit Gegebenes, von allem Menschlichen streng zu scheiden, ihren innern, heiligen Dienst dem Laien zu entziehen und dem Geweihten zu ausschliesslicher Verwaltung zu übergeben. Namentlich die Messe ist kein vom Volke selbst, sondern von den Priestern für jenes zu verrichtendes Gebet; die Priester bilden einen vermittelnden Stand zwischen der Gottheit und dem Volk, ihren Mund bald den göttlichen Verkündigungen und Verheissungen (z. B. in der Verwaltung des Abendmahles) bald den Bitten des ungeweihten Volkes (z. B. in den Gebeten der Messe) leihend. In beiden Beziehungen sind nicht ihre persönlichen Angelegenheiten und Empfindungen der eigentliche Gegenstand ihres Gebetes.

So musste es darauf ankommen, für den heiligen Dienst auch eine heilige, von der profanen ganz geschiedene Sprache zu erhalten; dieses Bedürfniss war es, was der Musik ihren Dienst in der katholischen Kirche anwies. Sie sollte die Sprache sein, in der die Gottheit von den Geweihten angebetet würde, durch die sie zum Volk redete — der Träger des heiligen Wortes, das Organ höherer Wesen.

In solchem Sinn ist die Kirchenmusik im Hauptsitze der katholischen Christenheit durch Palästrina geschaffen und dort in der sixtinischen Kapelle, bis auf die neueste Zeit ziemlich in Reinheit erhalten worden. Mehrstimmig, oft in Doppelchören (von acht, neun und mehr Stimmen) werden in den reinsten, leidenschaftlosen und darum erhabensten Akkorden, die heiligen Worte ausgesprochen. Der reinste Klang der schönsten Stimmen (die man zu solchem Zwecke selbst die Natur gewaltsam abzudringen gesucht — Kastration) das reinste Zusammensingen, die zarteste, aus dem Hauch hervorgehende Intonation, ein langsames, majestätisches Anschwellen bis zur höchsten Kraft und ein allmähliges Wiederverhallen — dieser schönste Klang, dieser Ausdruck der schönsten sinnlichen Natur, vereinigt mit einer Entziehung von allem individuellen Ausdrucke, schien das geeignetste Ausdrucksmittel höherer Wesen. Die volle Gewalt dieser Musik kann wol nur der gläubige Katholik empfinden; wer aber auch dieselbe gehört, oder sie sich aus den besten Werken, z. B. den Abendmahlsworten „Fratres ego enim“ u. s. w. von Palästrina, lebendig darstellt, wird von der Herrlichkeit menschlich sinnlicher Natur ergriffen. — Dass aber die Töne und der Vortrag der gläubigen Sänger in der Sixtina bei der Vorstellung, dass sie heilige Worte im heiligen Sitze der katholischen Kirche verkünden, von einer höhern Glut beseelt und durchleuchtet werden, glaubt man, wenn man je für irgend eine Sache volle Begeisterung empfunden hat; und so mag es wohl wahr sein, dass keinem andern Sängerchor gelingt, was jenem.

So rein der Grundidee des katholischen Priesterthums geweiht, wie Palästrina und seine nächsten Nachfolger in Rom den musikalischen Kirchendienst geschaffen und verwaltet hatten, konnte er sich nicht überall erhatten. Mehr und mehr bestimmter, individueller Ausdruck floss auf die Werke späterer Tonsetzer und den Vortrag ihrer Sänger ein, so dass sich in spätern katholischen Kirchenmusiken das Prinzip der protestantischen und evangelischen (S. 753—757) vorahnen lässt, wie wohl in der katholischen Konfession die andern. Dabei aber schob sich dem Streben, das Heilige in reiner Weise auszusprechen, mehr und mehr die Absicht, es in irdischer Herrlichkeit und Würde darzustellen; unter — wie es denn geschehen musste, dass die katholische Lehre und Kunst, in dem Bestreben Heiliges vom Profanen, Geistiges vom Sinnlichen zu scheiden, aus dem abstrakten Geistigen zum abstrakten Rein-Sinnlichen hinführte. Grosser Sinn, grossartige Pracht wurde auf der einen Seite, Wärme und Innigkeit auf der andern das vornehmste Ziel. Wir nennen auf jener Seite Benedetto Marcello und Antonio Lotti (Venetianer) auf dieser Francesco Feo, Leonardo Leo, Sarti, zuletzt den weichen, oft sentimentalen Pergolese (Neapolitaner) und zwar desswegen vor andern u. s. w.“

komponirt haben, so befremdet es nicht weiter, wenn die ihnen ausserwesentlichern Sätze derselben (vor und nach dem Incarnatus-Crucifixus) oft gar leer und leicht bedacht erscheinen.

Die Stelle dieser Leere nun wurde in späterer Zeit, von den in der Anmerkung genannten Neapolitanern und andern, vornehmlich aber von Joseph Haydn — man könnte katholischer Weise sagen: auf eine weltliche Art mit dem Inhalt ihrer Subjektivität ausgefüllt. Wie man diesen Mann, herzerfreuenden Anblickes, in allen seinen Werken erkennt *), so zeigt er sich in seinen Messen. Seine Freude, die alles Wesen umfassen und durchdringen will, war sein einziges und wahrstes Gebet — war bei ihm frommste Andacht, wenn sie bei andern als weltliche Zerstreuung hätte angesprochen werden müssen — wurde auch ihm als solche, als Unkirchlichkeit vorgerückt, wenn man an dem abstrakten Gedanken der Kirche festhielt, ohne die eigenthümliche Einwirkung der Zeit und der Individualität des Künstlers zu erwägen **). — Die merkwürdigste Erscheinung nach ihm ist Beethovens letzte Messe, von der in dieser Zeitung noch besonders zu berichten ist.

Sonach darf man nun in neuern Kompositionen der Messe neben der allgemeinen Aufgabe, nächst dem allgemeinen Ton der Salbung Aeusserungen der Individualität des Künstlers als Grundmotiv der Komposition erwarten; und auf diesem Punkte wird Rücksicht auf die Lebenstendenz des Komponisten unerlässlich. War ihm in seiner wesentlichen Richtung die Musik natürlicher eingeborner Ausdruck für seine Idee, so wird seine Messe mindestens als individuelles Gebet des Künstlers künstlerisch-religiösen Inhalt haben. Solches ist schon früher *) an einem Requiem von Cherubini und an dem Mozartschen nachgewiesen worden. Hat der Komponist sich nur an die Musik herangearbeitet; oder aber, ist sie ihm zu einem Mittel für äussere Zwecke geworden, — wie namentlich den Virtuosen zu dem Mittel, ihre persönliche Geschicklichkeit zu zeigen und sich das Publikum durch einschmeichlerische Fügsamkeit in seine Liebhabereien zu gewinnen: so wird eben eine religiöse Komposition zu einer Altarpartie, mit Jean Paul zu reden. Dies ist ein natürlicher Fortgang auf dem Wege, der die Kunstentwickelung von dem katholischen Prinzip zu dem Eintritt der edlen und frommen Individualität eines Haydn und weiter leiten müssen. Nur mit evangelischem Sinn und Glauben ist — nicht eine Rückkehr zum Alten, sondern eine höhere Entwickelung gedenkbar und gewiss bevorstehend.

Zu der letzt bezeichneten Klasse ist nun auch der treffliche Virtuos Hummel, der hoch verdiente Meister des wichtigsten Instruments zu zählen. Den Glanz seiner Konzertexistenz hat er gleich einem weltlichen Gallarock abgelegt — vollkommen dem Sinne gemäss, in dem man die allgemeine Scheidung von kirchlichem und weltlichem Styl unternommen **); so ist ihm neben der ungewohnten Mässigung die andre Tendenz, gewinnende Sprache nach dem Sinne des heutigen Publiknms geblieben.

Aus der Absicht der Mässigung ist vor allem die Instrumentation hervorgegangen: ausser dem Saitenchor Oboen, Fagotte, Trompeten und
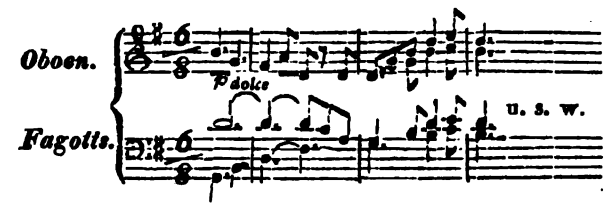
*) In ihm sehen wir den jugendfrohen, mit sich und der Welt befriedeten Menschen, wie ihm in der sanften Regung ungetrübter Freude Auge und Herz für alle Umgebungen aufgeht. Nun ahnet, erkennt er den Lebensfunken in jedem Naturgegenstande; alle Geschöpfe, alle Geburten des Pflanzenreichs, die Elemente, die den Erdball gestalten und den Himmel wölben — alles beseelt sich ihm, und er fühlt sich ein glücklich spielendes Kind unter glücklichen Gespielen. Was ihn umgiebt, erfreut ihn, ist ihm lieb, ist ihm wichtig, fodert seinen frohen Dank für den Schöpfer. Jede gewaltsame Leidenschaft schlummert, selbst das Schreckende ist nur der süsse Schauer einer spielenden Phantasie und durch die Wetterwolke dringen schon die mild begütigenden Strahlen der Abendsonne. Haydn sang in seiner Schöpfung das erste Erkennen des Lebensfunkens in jeglichem Geschöpfe der Natur, in den Jahreszeiten die Freude des Daseins, und alle seine Kirchenkompositionen sind des frohesten kindlichen Dankes und Entzückens am Leben voll, dass ernsthaftere Gemüther es kaum mit der Würde der Kirche und dem Text der Messe und ähnlicher Gebete zu einen wissen. Sein ganzes Wesen ist Freude §: 761 u. a. O.

**) So Gottfried Weber; Cäcilia Band 3. S. 196 u. f.

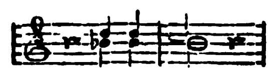
*) D. Ztg. Jahrg. 1. No. 4. S. 32. Jahrg. 2 No. 46., 47. und 48.

**) Vergl. Kunst des Gesanges §: 739 u. f.

Pauken. — Ein Vorurtheil scheint die neuern Komponisten, wenn sie für ihre kirchlichen Werke nur unvollständiges Orchester benutzen wollen, auf die Oboe geleitet zu haben; ein Vorurtheil, das am Ende nur darin seinen Ursprung gefunden, dass frühere Komponisten in Ermangelung der Klarinette und eines überhaupt ausgebildetern Bläserchors sich mit der Oboe begnügen mussten. Allerdings kann es bei frühern und spätern Tonsetzern in der Idee des Werkes gelegen haben, sich auf eine Instrumentenklasse zu beschränken; dann aber sollte dies, mindestens nicht das Gegentheil davon, in der Anwendung des Instrumentes auch offenbar werden. So hat Sebastian Bach eine wunderherrliche Litanei mit drei Oboen, die bei Simrock erschienene A-dur Messe mit zwei Flöten (beides ausser dem Saitenchor) begleitet, und man wird ein andres Instrument ohne wesentlichen Nachtheil weder unterschieben noch zusetzen können. — Anders verhält es sich bei Hummel. Hier finden sich zahlreich einzelne Stellen und ganze Sätze z. B. die Einleitung zu Qui tollis, oder der Benedictus-Satz




wo man sich statt der Oboen Saiteninstrumente allein, oder Flöten und Klarinetten wünschen muss, andre, wo die Oboen offenbar anstatt eines vollen Bläserchors höchst unbefriedigend eintreten (z. B. gleich zu Anfang Takt 4 und 5, wo zwei vollstimmige Sätze der Singstimmen (unter Begleitung des Saitenchors) durch Oboen, statt zwischenfallender voller Bläserchöre —



verbunden werden) ja, man wird wenig hervorstechende Stellen finden, wo nicht die Oboen eben so gut, oder besser durch andre Instrumente vertreten würden. Eine solche Beschränkung aus äussern Gründen auf Kosten des Inhalts ist aber der Würde und Heiligkeit einer religiösen Feier vielmehr entgegen, als nach jenem Vorurtheil gemäss. Auch haben die Meister früherer Zeit ein so kleinliches Geizen nie gekannt. Die Italiener freuten sich der vielstimmigsten Chöre; Sebastian Bach, bei dem ohnehin jede Instrumentalstimme neben den sämmtlichen Singstimmen obligat ist, sieht sich in seiner fünfstimmigen Messe aus H-moll bei dem Sanctus zu sechs-, bei dem Osanna zu achtstimmigem Chor bewogen, ruft in seiner unvergleichlichen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, deren Herausgabe Schlesinger in Berlin versprochen hat, alle Instrumente herbei, die man kannte; Gleiches liesse sich an Händel, Haydn, Mozart, Beethoven darthun, wenigstens aus ihren besten Werken, nur dass bei dem Erstern eine Eigenthümlichkeit seiner Kompositionsweise, die hier nicht weiter zu betrachten ist, es bisweilen minder klar erkennen lässt.

Die zweite Absicht, gewinnender Ausdruck, führte Hummel auf die von den meisten Zeitgenossen betretene und dennoch nimmermehr zu billigende Bahn: aus dem Chor einen im Grunde einstimmigen Gesang zu machen — den wesentlichen Ausdruck der Oberstimme allein (als Melodie) anzuvertrauen und die übrigen Stimmen zu blossen Begleitungs- und Ausfüllungsstimmen herabzuwürdigen, drei Viertheil eines vierstimmigen Chors wegzuwerfen *). Auch hier steht namentlich Bach's Vorbild strafend entgegen. Bei ihm ist kein Sänger der taube Knecht des andern, sondern jeder zum Ausdruck seiner Gesinnung und Idee berufen; nicht einmal die Instrumente laufen neben den Singstimmen gleich deren Schatten und Doppelgänger her, sondern mischen gern eigenthümliche Weisen in den Hymnus der Sänger. Ein solcher Chor verhält sich zu jener liederhaften Chorweise denn freilich, wie eine in allen Theilnehmern und Theilen vollendete Konstantinschlacht zu jenen altfränkischen Bildern berühmter Feldherren, hinter denen lilliputanische Truppenzüge hinschraffirt sind, um den Marschallstab zu erläutern.

Und wäre noch mit der Ertödtung der übri-

*) Vergl. d. Zt., Jahrg. 1. No. 12 S. 106 u. f.

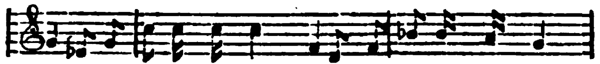
gen Stimmen eine vorzügliche Kraft für die Melodie der Oberstimme gewonnen! Dies kann aber nie sein, da der Ballast der übrigen ihren Schwung hindert, wie die freie Theilnahme ihn befördern würde. Was will es bedeuten, wenn Hummel seine Messe anfängt:




das Christe eleison zugefügt:



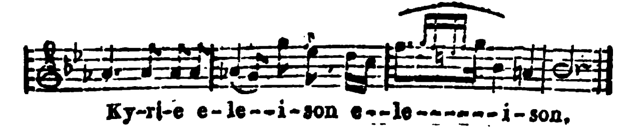

und aus solchen Elementen einen **zwölf** Seiten langen Satz spinnt? Höre man dagegen die erste beste Melodie von Sebastian Bach, z. B.




aus einer kleinen Kirchenmusik, deren er **fünf** vollständige Jahrgänge hinterlassen. Welche Kraft, welche Hoheit der Sprache! Dies ist Sprache des Berufs.

Hier ist es nun am Ort, einen Ueberblick der Hummelschen Komposition zu geben; denn ihre Hauptkraft, die Obermelodie, leitet uns durch die grösste Masse des Werkes.

Der erste Satz ist Kyrie eleison und Christe eleison. Mozart, vor und nach ihm die meisten Komponisten, haben ohne Vertiefung in die Bedeutung dieser Worte sie nur als Anlass zur Einleitung eines andächtigen, feierlichen Werkes oder zum prächtig-erhabenen Abschluss des Einleitungsatzes (wie die Doppelfuge im Mozartschen Requiem) benutzt. Zu ersterm Zweck hat auch Hummel mit ihnen einen sanften Andantesatz gebildet, dem man denn freilich jeden andern sanften Text besser unterlegen könnte, als diesen wichtigen. Statt weiterer Auslassung über einen so allgemeinen Abweg *) sei lieber der sinnigen und getreuen Auffassung in Bachs A-dur-Messe gedacht; in ihrer Lieblichkeit und der Zartheit ihrer Formen ist sie gegen die Werke neuerer Tonsetzer gleichsam herablassender, weiset einen vergleichenden Blick nicht so entschieden zurück, als die grossen Schöpfungen des Meisters. — Bach lässt zuerst in sanfter aber höchst würdiger Feier der frei und selbständig bewegten Stimmen das Kyrie, als Anruf des Erlösers von Seiten der ganzen Gemeine, singen. Nun erhebt der Bass, zu ruhenden Akkorden der Saiteninstrumente, in schöngeschwungener Melodie, mit dem innigsten Ausdruck eines mehr subjektiven Gebets im **Recitativo a tempo** die Anrufung des Gesalbten: Christe eleison; zu ihm gesellt sich der Tenor, zu beiden nach einander der Alt und Sopran — und wenn wir zuvor den Gesang der einzelnen Stimme schon an sich vollendet genannt, so finden wir ihn nun als vierstimmigen Kanon wunderherrlich zu Ende geführt. So ist der subjektivere — im Gegensatz zu dem allgemeinen Anruf der Gemeine — den einzelnen Chorstimmen anvertraut, und zwar in der freisten Weise musikalischer Aeusserung, den Rezitativ; sodann aber ist der innere Einklang der dargestellten Individuen bei der vollkommen erhaltenen Freiheit des Einzelnen würdig und wahr in der Wiedervereinigung Aller festgehalten. Sinn und unbewusstes Gefühl, Kunstverstand, und die tiefste Versenkung in den Gedanken des Christe eleison finden gleiche Befriedigung. Nachher rundet eine Fuge, Kyrie eleison, das Ganze in bedeutender Dreizahl ab. — Diese, zu unerschöpflichem Reichthum führende Auffassungsweise Bach's, die nicht etwa blos seine Fugen und kanonischen Sätze begreift, stellt, was oben über die einstimmigen Chorkompositionen gesagt ist, in das volle Licht. Hummel reiht in seinem homophonen Kyrie-Christe zwölf Seiten lang ein Melodiesätzchen an das andre und keins will etwas bedeuten; nirgends ein Kern des Ganzen, ein bestimmter Ausdruck, oft verliert sich die Melodie in Süsslichkeit und Chorwidrigkeit, z. B. Seite 2 und 3.
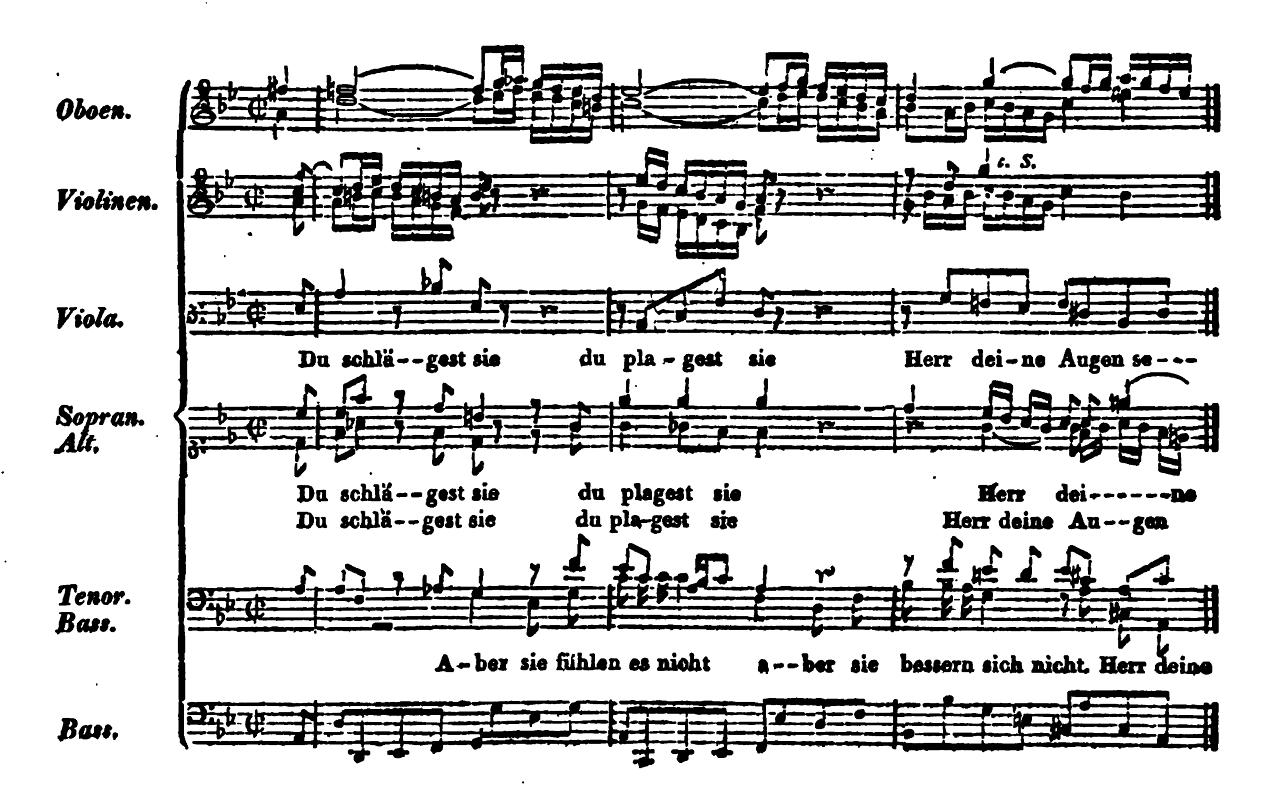



*) Damit ist nicht in Abrede gestellt; dass jene Auffassungen nach der einmal festgestellte Tendenz eines besondern Werkes **diesem** nothwendig der Eigenthümlichkeit eines bestimmten Künstlers natürlich sein könnten. Vergl. z. B. über Mozart d. Ztg. Jahrgang 2. No. 47. S. 181.

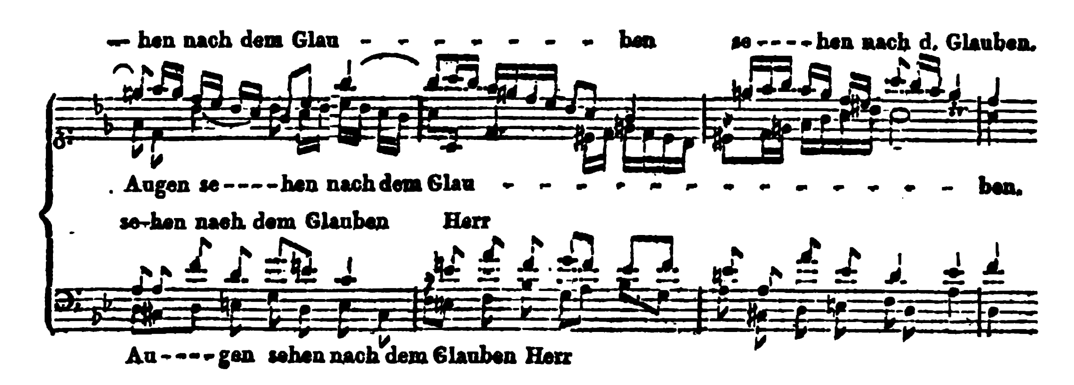
was denn bei dem Einfluss der zweiten voranserwähnten Absicht kaum zu vermeiden ist. Und um diesen Bagatellgesang sind drei Stimmen weggeworfen! Wie anders die vorher mitgetheilte kleine Melodie von Bach:

Aber sie fühlen es nicht!
Aber sie bessern sich nicht!

Indess — sie gehört nur der letzten Stimme an; der vollständige Satz, nicht einmal die bedeutendste Stelle des ganzen Chors, heisst so:




(Begleitung mit Singstimmen)




Hier haben wir vier Melodien, und welche Fülle des schlagendsten Ausdruckes! Welcher Feuereifer in dem Abbrechen des:

Du schlägest sie!

Wie besiegelt mit triumphirender Gewissliehkeit der Sopran sein:

Du plagest sie!

Wie ist besonders hier die psychische Eigen-

thümlichkeit des Altes festgehalten — und überall die des jugendlich feurigen Tenors! Und wie beschliesst und bekräftigt der Bass — und wie umschwingen die Instrumente den Spruch der Sänger, und wie heisseifernd, siegreich erhoben vereinigt sich Alles in freier Bewegung zum Schluss:

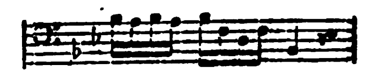
Herr Deine Augen sehen nach dem Glauben!

Was Ref., nicht gegen Hummels Messe allein, sondern gegen die grosse Mehrzahl der neuern Kompositionen auszuführen hatte, ist hiermit bewiesen für die, so es fühlen können und hören wollen. Und somit sei denn das Folgende ohne Beweis blos angedeutet.

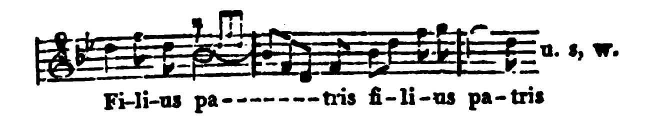
Der zweite Satz, Gloria, lebhafter, aber nicht bedeutender gehalten, bei dem:

Et in terra pax

in das lugubre B-moll —! — gewendet, erhält seine grössere Bewegung durch die festgehaltene Instrumentalfigur



und überfärbt mit seiner allgemeinen Tendenz den verschiedenartigen Inhalt des Textes, so dass wir den Gottmenschen also preisen hören:



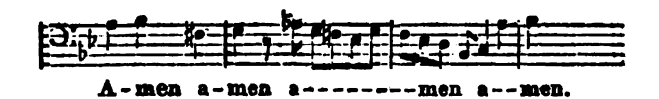

wie vorher Glorificamus gesungen war — weil der tonsetzerische Turnus wieder an jener Stelle hielt.

Im Qui tollis kehrt jene sanfte angenehme Sangbarkeit wieder, die wir im Kyrie gefunden und die so oft in Opern und Kirchenmusiken für Empfindung und Ausdruck verkauft wird. Das führt denn dahin, dass der Gottesthron so:
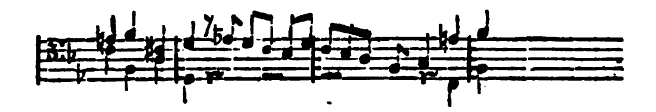



besungen wird. Solche Sätze sind die Quellen der flachen Meinung, dass Musik (es sollte heissen der und jener Tonsetzer) nur unbestimmten Ausdrucks fähig sei.

Das nun folgende Quoniam wird hergebrachter Massen mit einer Amen-Fuge geschlossen:
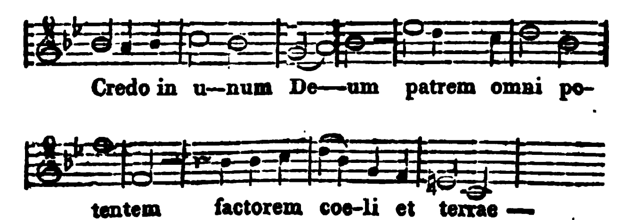



Allein — kaum darf der Satz so heissen: in seiner Dünne möchte man ihn eher für die Skizze einer noch nicht fertigen Fuge nehmen. Die Gegenharmonie in der ersten Durchführung heisst so;



Dann schweigt der Bass und der Tenor antwortet dem Alt gleichermassen, so wie dieser mit Zuziehung eines kleinen unbedeutenden Formelchens des Tenors endlich dem Sopran. Fast durchweg wird das Thema in der Gegenharmonie mit Noten gleicher Geltung unterstützt, woher denn bei der Durchführung des ersten Gliedes S. 43 und folgende zwei Seiten voll Viertelschläge entstehen, die sich Seite 46 auch noch in den, meist zweistimmig gebildeten Orgelpunkt hineinziehen. Nur die Zwischenharmonie Seite 41 erhebt sich über diese Dürftigkeit, die der Komponist unstreitig selbst gefühlt und mit einer freien Sechzehntheilfigur der Geigen zu bedecken gesucht. Allein weder diese, noch die harmonische Steigerung Seite 49 werden für die Schwäche der Hauptsache entschädigen.

Das Credo giebt über die vorausgeschickten Bedenken gleich Anfangs einen neuen Belag.
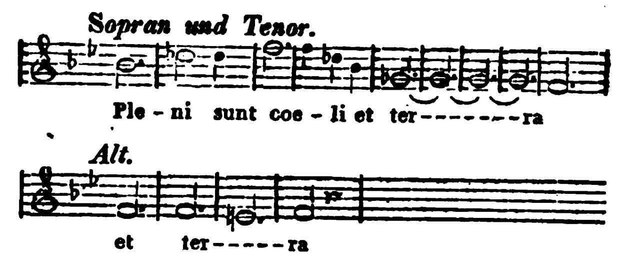


Dieser Satz wird in Einklang und Oktaven von allen Chorstimmen, Oboen und Fagotten vorgetragen. Dazu ein Chor? Dazu noch Bläser? Die Oboen werden sogar hässlich klingen — abgesehen von der Bedeutungslosigkeit. Und dies ein Credo? Es hat eine Zeit gegeben, wo man dem Protestantismus im Gegensatz zu dem Katholizismus eine trockne Verstandesabstraktion, statt schönsinnlicher und gemüthvoller Lebensfülle, vorrückte. Hier ist weder Ort noch Beruf zu solchem Streit. Aber im kirchlich wichtigen Tonkunstgebiet liesse sich der Vorwurf fast umkehren, wäre er nur nicht so äusserlich gefasst, dass er auf beiden Seiten unwahr sein muss. Man denke an Bachs Credo *)!
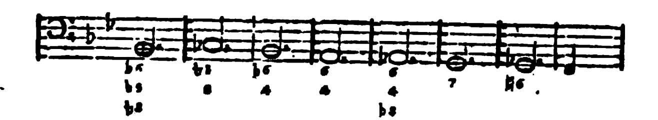
Erst bei dem Incarnatus und besonders bei dem Crucifixus erhebt sich die Komposition zu einem ungleich bedeutendern, geheimnissreichen Ausdruck; die kanonischen Sätze des Chors würden noch bedeutsamer, wenn ihnen ein vollstimmigeres Pizzikato der Saiten (diese Figur einmal angenommen) und, statt der einschneidenden Oboen, Flöten oder Klarinetten entgegenständen. Das schauerliche —! — Resurrexit ist darnach freilich nicht so begreiflich, als etwa der Jubel, den Bach im erwähnten Credo anstimmt; doch erhält die ganze Folge des Credo mindestens durch Zertheilung der Chorstimmen eine grössere Chorgemässheit und innere Bewegung, als die übrigen Sätze. Auch hier muss eine laufende Achtelfigur der Violinen grössere Bewegung in das Ganze bringen.

Sanctus ist nur eine kurze Maestoso-Einleitung zu dem Pleni sunt coeli, das nach einem wenig bedeutenden Anfang von 8 Takten (Allo. molto) sich wieder unbegreiflich in Einstimmigkeit des Soprans und Tenors, der Saiten (in Achteln) und Fagotte verliert —

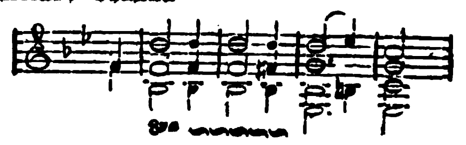
*) No. 19. S. 153.




mit folgender Harmonie (vom sechsten Takt an) im Orchester:



worauf Gloria tua wieder B-moll berührt und ein kleines Osanna



nicht in excelsis nachfolgt.

Das Benedictus ist wieder ein kantabler Satz in Andanteform, schon durch den früher erwähnten Anfang karakterisirt. Auch über das Agnus Dei lässt sich nichts Neues berichten.

Hat sich Hummel in dieser Komposition schwächer gezeigt, als z. B. in seinen Bravourkompositionen, so ist es, weil er zu jener nicht gleichen innern Beruf hatte. Aber muss denn jeder Messen schreiben? Die Lilien auf dem Felde preisen Ihn in ihrer stummen Schönheit und die Lerche in ihrem frohen Morgenliede. Hummel thue es in dem glänzenden Werk seiner Hände und ein Andrer in Liebesgesängen. Am Altar stimme nur der Berufene an, der Glaubens und Weihe voll ist, und mit Zungen redet; denn Seine Augen sehen nach dem Glauben.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 16. Juli. Nro. 29. 1828.

## 3. Beurtheilungen.

**Geistliche Musik. Miserere mei deus, für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte von Bernhard Kleiu. 21stes Werk, Heft 4. Trautwein in Berlin. Preis 1 Thlr.**

Die Worte fliegen auf, der Geist hat keine Schwingen,
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.
Shakespeare in Hamlet.

Obiges Werk eines bereits durch grössere Kompositionen bekannten Tonsetzers mag als ein nicht unwürdiges Gegenstück zu Hummels Messe die andre Klasse solcher Arbeiten repräsentiren, in denen der Verfasser seinen eigentlichen Beruf nicht gefunden hat. Es versteht sich von selbst, dass das Urtheil über ein einzelnes Werk nicht als ein Vorurtheil wider den Verfasser, oder seine sonstigen Leistungen, gemissbraucht werden darf; auch möge man wiederum das genannte Werk keineswegs als den einzigen Gegenstand, sondern vielmehr als den Anlass betrachten, über eine ganze Klasse musikalischer Produktionen etwas allgemein Anwendbares zu sagen.

Seitdem die Kirchenmusik aufgehört hat, allein herrschende Gattung zu sein, scheint es immer mehr dahin gekommen, dass man ein Talent und einen Grad der Erregung, mit dem man sich bei viel geringern Aufgaben nicht begnügte, für ganz hinreichend zum heiligen Gesange hält. Gerade in diesem Gebiet ist auch jene handwerksmässige Urtheilsweise am Meisten verbreitet, die sich mit Fehlerlosigkeit und Arbeit (was man so nennt) vollkommen zufrieden stellt und damit an der freien Kunst nichts ausser Acht lässt, als — die freie Kunst. So werden zahlreiche Werke gebilligt und empfohlen, an denen allenfalls der Handwerks- aber nie der Kunstsinn Befriedigung findet, die der Welt keinen wahren Gewinn bringen und dem Verfasser — wenn sie mehr als Uebungen sein sollten — nur die Zeit zu der ihm gemässern Beschäftigung nehmen. Diese findet ja jeder; und nur in ihr ist jeder wahrhaft schätzenswerth. Wer fühlte sich nicht von Achtung und Antheil erfüllt, wenn er zum Beispiel einen geschickten Maler, wie man Hrn. Köster *) rühmend nennt, sich vorzugsweise zu der Sphäre der Restaurations-Arbeit bescheiden sieht, und ihn mit eben so löblicher Selbstüberwindung als gerechter Selbst-Befriedigung sich aussprechen hört:

> Im Uebrigen gebricht dem Restaurator ein mächtiger Hebel, welcher die selbständige Kunstübung in Bewegung setzen hilft — der Ruhm. Er kann sich kein sichtbares Denkmal für die Nachwelt stiften; vielmehr lös't er sein eigenstes Wesen auf, um es tropfenweis' in die Glieder seiner adoptirten Kinder rinnen zu lassen, die er mehr liebt, als sich selbst. Still und fleissig geht sein Wirken von Statten. Spurlos bleibt, was er gethan. Je reiner er das verehrte Werk von dem Wust der Entstellung hergestellt je sicherer er ihm seine Glieder wieder eingerenkt hat, um so weniger wird man seiner dabei gedenken.
>
> Und wenn ihm die schwierigste Aufgabe gelungen, so versteht sich dieses nur, wie von selbst. So wenig, wie im Sittlichen darf die gute That laut gerühmt werden. Fleiss, Ge-

*) Ueber Restauration alter Oelgemälde von C. Köster. Heidelberg 1827.

duld, Selbstverläugnung sind seine Tugenden. Es ist ein strenger Orden!

Was ihm höher lohnt, ist der vertrauliche Umgang mit den Geistern einer vergangenen Welt, wobei er sich manchmal etwas vorträumt von einem unsichtbaren Dank, welcher irgendwo festhängt, er weiss selbst nicht wo.

Klarheit, tiefe Gemüthanschauung, und daher Würde des Bewusstseins! Hier ist mehr Kunstgeist, als in manchem Notenballen. — Auch dem Tonverständigen sind ausser dem Beruf zum Tondichter würdige Wege geöffnet. Ueberall ist noch so viel zu thun! Wenn dies doch erst recht allgemein und ernstlich bedacht würde! Es ständ' um die Sache und die Einzelnen besser. Wie mancher, der sich in seinem Leben nicht zum Musiker berufen gefühlt hätte, wird durch äussere Umstände, etwa weil der Vater Musiker ist, in diese Bahn gewiesen, ehe er sie und sich kennt; arbeitet sich durch alles durch, was zu erlernen ist — und vermag die Kraft zum Vollbringen des Vorgeübten nicht zu erringen, nicht zu ersetzen. Sein Leben ist dennoch nicht verfehlt, wird nicht ruhmlos sein, wofern er nur den ihm bereiteten Ausweg — und jedem Benöthigten ist ein solcher bereitet — nicht ververschmäht *). Die grösste Mitschuld tragen dabei diejenigen Beurtheiler, die Mangel an Talent und Beruf, unter Anrechnung des etwa sichtbaren Mühfleisses, unbemerkt lassen. Der Mangel selbst kann niemandem zum Vorwurf gereichen, wohl aber die Bestimmung zu einer Richtung und das Verharren darin, zu der der innere Beruf, das unentbehrliche Talent mangelt. Dies gilt von der ganzen Lebensrichtung eines Menschen, so wie von der besondern auf ein einzelnes Werk, oder eine Klasse von Werken. Daher ist der Nachschmack jener unbedachten Nachsicht mit Berufs- und Talentmangel bitterer, als der unumwundene Ausspruch, der zum Nachdenken über die ganze Lebensbestimmung, oder zur Prüfung des Berufs zu besondern Unternehmungen wecken kann. Eher verdient eine unvollendete Bildung Nachsicht; denn sie lässt sich nachholen.

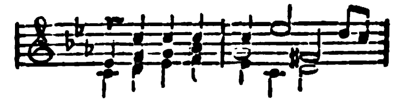
Der vorliegende Psalm scheint nun jener Reihe berufslos und schon darum talentlos unternommener Werke anzugehören, ohne dass man sich erlauben dürfte, aus Einem Werk ein Urtheil über eine ganze Lebensrichtung zu ziehen. Schon die Disposition des Ganzen weiset darauf hin. Der Bussgesang eines Königs in schwerer Sünde und schrecklicher Bedrohung (Psalm 51, vergl. 2 Sam. 12, 7—14) ist schon an sich eine Aufgabe für den tieffühlendsten und dabei grossinnigsten Sänger; wievielmehr, wenn er im Sinn der Kirche zu einem allgemeinen Bussgesang der Gemeine, aus der keiner vor Ihm bestehen kann, erhoben wird. Im erstern Sinne könnte der Psalm als Aeusserung eines Individuums nur für eine Stimme, im letztern (wichtigern und musikalisch ausführbarern) muss er für vollen Chor weiblicher und männlicher Stimmen gedacht werden. Nur dieser stellt die gesammte Gemeine vor; eine Halbirung desselben wälzt Sünde und Busse auf eine Hälfte des gleichbetheiligten Ganzen. Nur in äussern Verhältnissen kann solche Theilung noch eine zufällige Entschuldigung finden, z. B. in der Bestimmung des Gesanges für ein Nonnenkloster; dann kann man zu Gunsten des Komponisten nichts sagen, als: er hat sich die Unvollkommenheit seiner Konzeption aufnöthigen lassen *). Noch tadelnswerther erscheint das

*) Sei hier einer zweiten viel zahlreichern Klasse gedacht durch eine Wiederholung aus No. 20 S. 156 d. Ztg. — „Es ist ohne Weiteres zuzugeben, dass von den Tausenden, die sich als Orchestermitglieder, Organisten, Sänger u. s. w. der Tonkunst widmen, nur ein sehr kleiner Theil einen Beruf für Komposition haben kann. Die bei weitem grösste Anzahl der Musiker versinkt in eine Handwerksmässigkeit, die neben dem ursprünglich gerechten Künsterstolz um so disharmonischer und drückender heraustritt. Aus diesem doppelten Uebel giebt es nur einen Rettungsweg, und der ist niemandem, wenn er nur ernstlich will, verschlossen: das Unternehmen, seiner eigensten Richtung und Beschäftigung eine allgemein ausgebreitete und allgemeiner anerkennbare Wirksamkeit zu geben.

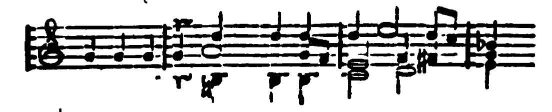
*) Dass unser Tonsetzer berühmte Vorgänger gehabt, z. B. ein Martini unter andern sogar den 139 Psalm für zwei weibliche Stimmen (und süsslich genug!) gesetzt, kann ihn nicht rechtfertigen. Wir sollen von den Vorgängern, im Durchdringen und Durchdenken ihrer Werke lernen und, was sie begonnen, weiter führen — nicht sie kopiren. Es fehlt auch unter den Italienern von Allegri bis Leonardo Leo und noch

Verfahren neuester Komponisten, die heilige Gesänge sogar nach dem beschränkten Kreise der Männerzirkel oder Schulen zurichten und so mit Bewusstsein das Höchste in die Region des Unvollständigen und Unvollkommenen hinabziehen. Für einseitigere und unausgebildetere Kreise giebt es Gegenstände der erwünschtern und fruchtbarern Beschäftigung genug, ohne solchen Missbrauch.

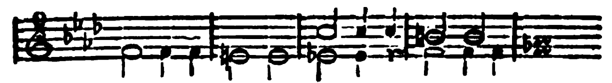
Eine bei so hochwichtigem Gegenstand eben so unzulängliche Begleitung blos mit dem Pianoforte war die zweite Aeusserung dieser willkührlichen Kargheit und führte zu der Unannehmlichkeit, dass in allen den häufig unvermeidlichen Fällen, wo dem Komponisten seine zwei weiblichen (Ober-)Stimmen nicht genügten, das Pianoforte eine dritte obligate Stimme zuzugeben hatte. So gleich Seite 2 System 2 Takt 6 und 7:



daselbst Syst. 3 T. 5 u. f.



Seite 12 Syst. 2 Takt 5 u. f, im Orgelpunkt der Fuge.



und an vielen ähnlichen Stellen, wo die Singstimmen für sich allein, wie sie im letzten Beispiele geschrieben — in den erstern ist die dritte Stimme Begleitung — sehr unbefriedigend klingen würden. Dies liegt nicht in einer Mangelhaftigkeit der Stimmführung, gegen die vielmehr aus technischem Gesichtspunkte nichts zu erinnern ist, sondern in der willkührlichen Dürftigkeit der Disposition. Auch Pergolese unter andern ist, namentlich in der Fuge seines Stabat mater, genöthigt gewesen, seinen Bass sehr oft als obligate Stimme zu benutzen. Wenn schon dieser mit vollausdauerndem, gezogenem, des Ab- und Zunehmens fähigem Tone des Streichinstruments kein hinlängliches Ersatzmittel *) ist und nur der tiefere Sinn in Pergolese's Disposition das Verfahren hier rechtfertigt: wie will man von einer dünnen Stimme oder auch von einfachen Akkorden des kurzathmigen Fortepiano genügende Ergänzungen zu zwei Singstimmen, und gar zu Chorgesang, erwarten? Nur eine freie, reiche, spielmässig hineinrauschende Begleitung hätte eine Wirkung und einige Fülle versprochen — wo der Inhalt des Gedichts sie aus dem Tonsetzer hervorgerufen hätte. Hier hat sich die Begleitung arm und dumpf gestaltet, meist als blosse Ausfüllung und darum an allen diesen Stellen in die Tiefe unter die Singstimmen verwiesen, daher aber durch Monotonie ermüdend und abstumpfend; Mängel, die bei solcher Anlage des Ganzen kaum zu vermeiden, jetzt gewiss nicht zu heben wären, wenn man auch wollte.

Die Berufslosigkeit, der Mangel an innigerm Eingehen auf den erfassten Gegenstand, der schon in der willkührlichen Dürftigkeit der Anlage sichtbar wurde, tritt natürlich noch mehr in der Ausführung der Komposition selbst heraus. Es zeigt sich überall eine geübte Technik, aber sie hat keinen Inhalt; die Sätze sind ausgeführt, aber sie waren es nicht werth. Die Unbeseeltheit einer solchen Arbeit scheint sich in der Komposition selbst, dem Komponisten gewiss unbewusst, auf eine seltsame Art bezeichnet zu haben: fast alle diese lang ausgesponnenen Sätze (Seite 3, 5, 7, 9, 12, 14, 18, 23) schliessen mit einem Diminuendo oder Morendo, das durch > und p ausdrücklich angezeigt, oder

Spätern nicht an Vorbildern, namentlich zu der Auffassung dieses Psalms. Wenn aber ein Pergolese das Gebet an die heilige Jungfrau blos Jungfrauen anvertraute, so hätte die Zweckmässigkeit seines Verfahrens die Unzweckmässigkeit des hier gedachten erhellen sollen.

*) Bei einer bloss äusserlichen Betrachtung könnte man sich noch auf ein erlauchtes Beispiel berufen, auf Bach, der in seinen Fugen oft die Instrumente obligat, mit dem Thema der Singstimmen neben diesen eintreten lässt. Allein es ist bei ihm Ueberreichthum, dass er nach dem Gebrauch von 5 und mehr Singstimmen seinen Satz noch durch die Instrumente durchführt; zuvor hat er jene schon zu vollem Chor versammelt, zu einem so vollen Ganzen, dass jeder andre Tonsetzer sich daran genügt hätte.

aus dem Gang der Komposition unzweideutig zu erkennen ist. Welche Monotonie und Ermattung diese Ausgänge nach und nach über das Ganze bringen, leuchtet ein, ehe man noch zu näherer Betrachtung fortschreitet. Diese lässt aber sogleich inne werden, dass jene Einförmigkeit der Schlüsse keineswegs etwa durch den Text, oder auch durch die Farbe der Kompositionssätze bedungen war. Schon der dritte Satz (S. 6, 7)

Tibi soli peccavi et malum coram te feci, ut vincas cum judicaris.

foderte nicht den Decrescendo-Schluss auf einer Wiederholung des tibi soli peccavi; der folgende

— — lavabis me et super nivem dealbabor
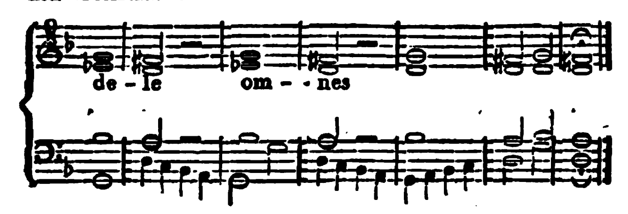
hätte sich wenigstens am Schlusse (S. 9) zu freudiger Hoffnung erheben können; bei der Fuge (S. 11)

Et exultabunt ossa humiliata

zeigt sogar der Komponist die Absicht eines erregtern Ganges, geräth aber am Schlusse wieder in jenes Versinken — das auch nicht etwa durch die letzten Textworte gerechtfertigt wird, da die ersten den eigentlichen Sinn des ganzen Satzes aussprechen, die letzten ihm nur in Beziehung auf das Vorangegangene eine Beifarbe geben. In dem sechsten Satze (S. 14)

— — et omnes inquitates meas dele

konnte zweckmässiger das dringende Verlangen und Flehen gesteigert werden, statt wiederum am Schlusse:
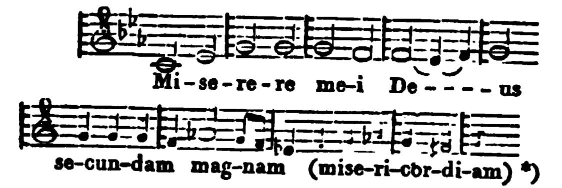



in Ermattung, oder Verzagen (wie man es auch deuten will) zu versinken. Und so schliesst selbst das Ganze, statt in freudig zuversichtlicher aus Angst und Reue gestärkt sich emporhebender Hoffnung auf Gottes Vaterhuld — bei den Worten:

ut aedificentur muri Jerusalem
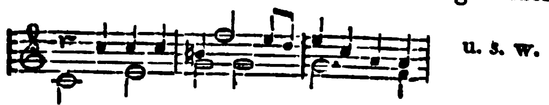
mit einem vollständigen Erlöschen.

Schon im Voraus ist diese Erscheinung auf die Inhaltslosigkeit und Schwäche der Themate, der Keime des Ganzen, bezogen worden, und jetzt mindestens mit mehrern Beispielen zu belegen, nach denen man unsre Ansicht an der Komposition selbst weiter verfolgen kann.

Der erste Satz (Moderato) ist mit folgenden Thematen:




sechs und sechszig Takte lang ohne einen neuzutretenden Gedanken, ohne eine erheblich steigernde oder motivirende Benutzung (wenn man nicht etwa die Zusammenführung beider
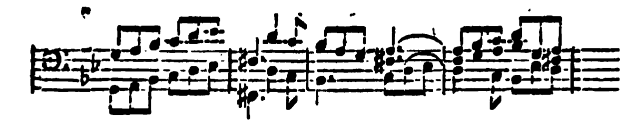



dafür gelten lassen will — oder die Engführung des zweiten Thema's in rechter und verkehrter Bewegung,



durchgeführt. Was sagt das erste Thema? Man könnte es in Bezug auf die Aufgabe fast nur negativ karakterisiren: es enthalte nichts dem kirchlichen Sinn und dem besondern Inhalte des Gedichts zu Widersprechendes, in so fern es überhaupt keinen bestimmten geistigen Inhalt habe; es trage die ernsthafte Miene, die auch der Gleichgültige in der Kirche um des äussern Anstandes willen annimmt. Soviel hat der Verstand anrathen müssen; er hat auch bei der Bewegungslosigkeit des ersten eine belebtere Bewegung für das zweite Thema an die Hand gegeben; von tieferm, innigerm Ausdruck, ja selbst von einer formalen Bedeutsamkeit (wenn man vom Text absehen und nur den abstrakten musikalischen Inhalt betrachten wollte) zeigt sich nichts.

Noch entschiedener tritt diese abstrakt verständige Haltung — am kirchlichen Anstande, wie man es wol am treffendsten bezeichnen könnte — in No. 4 hervor. Aus diesem Vorspiel (Allo moderato)

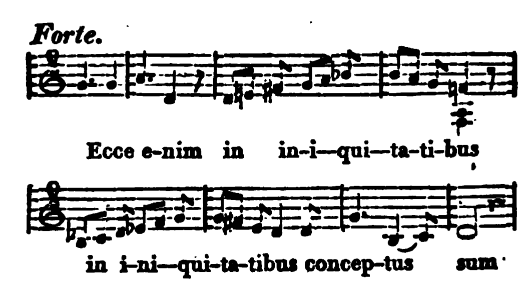
*) Nur die grossgeschriebenen Noten werden als Thema behandelt.



wird man eine trockne Ernsthaftigkeit — Austerität, nicht aber das demüthige Bewusstsein und Bekenntniss der Sündhaftigkeit

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum —

vernehmen; der Gesang, der zu der Wiederholung und ununterbrochenen Fortführung jenes Satzes für Solo Alt so anhebt:
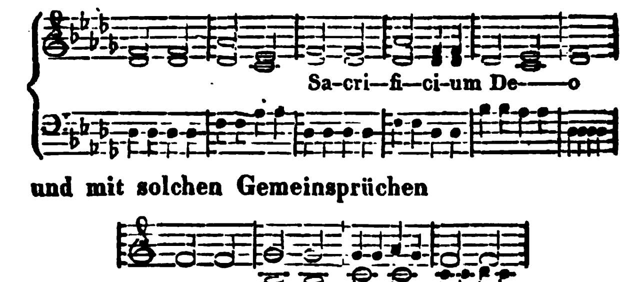



ist, wenn er sich für mehr giebt, als ein trocknes Uebungsexempel, fast unbegreiflich. Der zweite Theil des Satzes, das Gebet um Reinigung ist vollends eine reine Formalarbeit; ohne allen besondern Ausdruck und ohne allen Beweggrund eben an diesem Orte singt der Alt zu einer in laufenden Achteln figurirten Begleitung einen Choral. Ja, wenn der Mantel den Prediger machte!

Es ist nicht erfreulich, eine Kette von Negationen abzuwickeln, darum mag nur noch des tiefsten und innigsten Satzes im Gedicht:

Sacrificium deo spiritus contribulatus

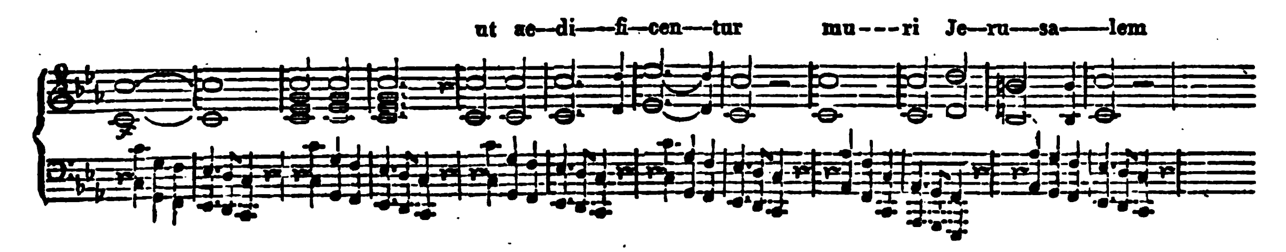
gedacht werden, der so anhebt:




und mit solchen Gemeinsprüchen

zu: cor contritum et humiliatum Deus non despicies

fortfährt. Wem aber der zuvor gebrauchte Ausdruck Austerität aus dem Bisherigen noch nicht gerechtfertigt wäre, der sei auf den Schlusssatz verwiesen, der so beginnt:




der übrigens der bedeutendste im Ganzen ist durch die fast durchgängige Führung der Singstimmen in Oktaven und die, wenn auch nicht dem Sinn angemessene, doch an sich markirte Bassfigur.

Marx.

---

**Religiöse Gesänge für Männerstimmen (erstes Heft). In Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 22. Berlin bei T. Trautwein.**

Diese Gesänge bestehen aus drei Chorälen und drei kleinen Motetten. Unter den erstern verdient der dritte den Vorzug und unter letztern ist die erste Motette (No. 4.) sehr gut und treffend, besonders aber in melodischer Hinsicht äusserst lieblich, die letzte sogar, die aus mehrern Abtheilungen besteht, grossartig behandelt. Obgleich dieses ganze Werk wohl nur unter die kleinern dieses Autors gehört, so dürfen wir dennoch nicht den Nutzen desselben verkennen und es mit allem Rechte sowohl den Liebhabern des Gesanges, als auch zum Gebrauch für den Unterricht, welcher auf Universitäten und Seminarien oder andern Anstalten gegeben wird, empfehlen. Wenn wir noch besonders das Nähere der Arbeit betrachten, so finden wir, dass der Autor die vier Männerstimmen jede in ihrer Sphäre so behandelt, dass der Sänger nicht

nöthig hat, wenn er nur am rechten Ort Athem zu holen versteht, sich anzustrengen; auch sind sie so geführt, dass deren Zusammenstellung sowohl in harmonischer als auch melodischer Hinsicht eine gediegene Kenntniss in einzelnen Theilen der Tonsetzkunst, als einfachen und doppelten Kontrapunkt u. s. w., an den Tag legen, welches in den meisten Beurtheilungen über verschiedene Werke dieses vortrefflichen Autors bis jetzt nicht bemerkt worden ist.

H. Birnbach.

---

## 4. Berichte.

### Drittes Musikfest an der Elbe,
gefeiert in Halberstadt.

Sie haben einigen kleinen Aufsätzen von mir einen Platz in Ihrem Blatte gegönnt; ich will mich jetzt dankbar bezeigen, und Ihnen einen Bericht über das hier am 3ten bis 5ten Juni gefeierte Musikfest abstatten. Sie lächeln über diese Art von Dankbarkeit, die nur wieder darauf hinauszugehen scheint, mich gedruckt zu sehen; aber Sie haben Unrecht. Einem eifrigen Zeitungs-Redakteur müssen Neuigkeiten immer willkommen sein, und kommt es dabei nicht einmal so sehr auf den äussern Werth derselben an, wenn sie nur ein inneres Interesse haben, und dies ermangelt doch wohl einem solchen Musikfeste nicht. Zur Sache also.

Mein Bericht soll erstens einige historische Notizen über das Fest, zweitens Aeusserungen über die zur Aufführung gebrachten Gegenstände und die Aufführung selbst, wie ich sie grösstentheils hie und da gesprächsweise mir aus den Bemerkungen Sachkundiger aufgesammelt und zusammengestellt habe — Sie wissen, ich selbst verstehe leider nicht viel davon; — drittens einige Bemerkungen eigner Fabrik enthalten.

*** *** ***

Schon im Sommer vorigen Jahres bildete sich hier eine Gesellschaft verschiedener Stände zur Aufführung des Musikfestes in diesem Jahre, und sicherte selbige im Voraus durch Unterschrift einer nicht unbedeutenden zur Deckung des etwanigen Deficit's in der Einnahme bestimmten Summe. Aus dieser Gesellschaft ward zur Besorgung aller Geschäfte ein engerer Ausschuss gewählt, an dessen Spitze der Herr Oberlandesgerichtsrath Pechmann als leitender und arbeitender Syndikus waltete, und worin der Herr Musikdirektor Baake den Geschäften des praktisch-musikalischen Assistenten vorstand. Zuerst wurden Werke Händel's zur Aufführung vorgeschlagen; allein da im vorigen Musikfeste zu Zerbst nur ein Händelsches Werk (Samson) aufgeführt war, so stimmte man der schriftlich mitgetheilten Meinung des Kapellmeisters Schneider, diesmal das Werk eines neuern Tondichters, und zwar Spohrs Oratorium, die letzten Dinge, zu wählen, um so williger bei, als der Kapellmeister Spohr sich schriftlich bereit erklärte, seine sämmtlichen Stimmen dazu zu geben, und es selbst zu leiten. Ungewissheit über das für den zweiten Tag zu wählende Lokal verursachte indess eine Stockung von mehrern Monaten und bis zum gegenwärtigen Frühjahr in den weiteren Einleitungen; wo sodann der hiesige Singverein und der Domchor die Einübung des Spohrschen Werkes begann. Man fand jedoch bald, das es nicht den nöthigen Zeitraum der Musikfeier eines Tages ausfüllen werde. Die grosse Vokalmesse Spohrs (ohne alle Begleitung der Instrumente) damit zu verbinden, wie es der Wunsch war, erschien unmöglich, weil die Zeit zur Einübung dieses herrlichen, aber schwierigen Werkes nicht hinreichte, und so ward Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge, als ein kürzeres, und den Sängern schon einigermassen bekanntes, um so mehr gewählt, als Spohr selbst, darüber befragt, sich erklärte, dass, wenn man ausser seinem Werke mit Berücksichtigung der Zeit und des Publikums noch ein andres aufzuführen wünsche, er gerade jenes für das passendste halte. Ausserdem erbot sich der Kapellmeister Schneider freundlich, an der Leitung der Aufführung gleichfalls Theil zu nehmen, und den 24ten von ihm komponirten Psalm (nach Herders Uebersetzung) aufzuführen; Spohr versprach durch ein Violinkonzert und Hermstädt durch ein Klarinettkonzert, beide von Spohrs Komposition, so wie Schneider durch eine Ouvertüre von seiner Komposition den Genuss des zur Musikfeier sich versammelnden Publikums zu erhöhen, und so war der Erfolg derselben gesichert.

Der hiesige Singverein so wie der Domchor, vereinigt mit mehrern Mitgliedern des Seminars, bildeten ein Chor von 160 Personen, und es erreichte an dem Tage der Aufführung durch Hinzutritt des 40 Personen starken Quedlinburger Singvereins und von 20 Mitgliedern des Seebachschen Singvereins in Magdeburg so wie mehrerer einzelner Sänger der Umgegend, das Personal der Sänger und Sängerinnen die Stärke von mehr als 200 Mitgliedern. Das Instrumentalorchester bildete sich aus Mitgliedern der fürstlichen Kapelle zu Kassel, Braunschweig, Ballenstädt, Dessau, Sondershausen, und aus Musikern und geschickten Dilettanten hiesiger Stadt, so wie der ganzen Umgegend, und selbst aus der Ferne, als Quedlinburg, Blankenburg, Wernigerode, Sondershausen, Nordhausen, Frankenhausen, Helmstedt, Clausthal, Aschersleben, Magdeburg, Halle, Lobenstein, Rostock u. s. w. — (auch mehrere Mitglieder des Magdeburger

Theaterorchesters hatten ihre Theilnahme verheissen, wurden aber durch eine Opernaufführung in Magdeburg am Tage des Festes, zu kommen verhindert). Es erreichte eine Stärke von mehr als 100 Personen; 18 erste Violinen, 18 zweite Violinen, 12 Violen, 10 Cello's, 8 Kontrabässe, die Blasinstrumente, ausser den Posaunen doppelt besetzt u. s. w. Die Solo-Gesangpartien wurden ausgeführt, der Sopran in Spohrs Oratorium und Schneiders Psalm von Mad. Cuny aus Magdeburg und in Beethovens Oratorium von Fräulein Rose aus Quedlinburg, der Alt von Fräulein Teschner aus Magdeburg, der Tenor von dem Herrn Kammersänger Diedicke aus Dessau, und der Bass durch den Herrn Ahrendt aus Hildesheim.

Lebhafte Theilnahme an der Sache und gute das Reisen gestattende Witterung vereinigte an den Aufführungstagen ein sehr zahlreiches Publikum, das für das Fortblühen dieser Feste, wovon das nächste im künftigen Jahre wahrscheinlich in Nordhausen gefeiert werden wird, die schönsten Hoffnungen giebt.

*** *** ***

Mit Spohrs Meisterwerke ward das Fest am dritten Juni in der St. Andreas-Kirche eröffnet. Die grossartige Einleitung des ersten Theils kündigt gleich in den ersten Takten die Hoheit und den Adel des Werks an. In einer kunstvoll-verknüpften Ideenausführung hört man bei den lieblichsten frommer Seele entquollenen Melodien grossartige Sätze der Gesammtorchestermesse, welche, kühn und frei durchgeführt, nach und nach verhallen, und zum ersten Chore einleiten. Das höchste Lob und Preis ertönt im stärksten Fortissimo. Hierauf ein einfaches liebliches Sopransolo, dem sich eine Bassstimme anschliesst, der Chor nimmt in gesteigerter Bewegung das erste Thema wieder auf, gefolgt von einem Basssolo mit origineller Begleitung, dessen Platz der Chor sodann in noch rascherm Tempo und zum Schlusse mehr durchgeführt, wieder einnimmt. Hierauf ein Bassrecitativ, dem sich der Tenor mit den Worten: „Und siehe ein Thron,“ u. s. w. anschliesst. Ihm folgt ein herrliches Solo für Tenor E-dur nebst Chor über die Worte: „Heilig ist Gott“ u. s. w. Die Einfachheit der Melodien dieses Chors, das leiseste Pianissimo, womit derselbe beginnt, dessen Anschwellen und Wiederverhallen, die blosse Instrumentation zweier Hörner und das originelle Einfallen derselben machte bei der Aufführung einen hohen Effekt. Nach diesem Chor tritt ein kurzes Sopransolo ein, dem der Tenor sich anschliesst, und im schönen Melodienflusse sich wieder zu einem, mit den Worten: „Und die Aeltesten fielen nieder,“ beginnenden Recitativ des Soprans endet. Diesem folgt eine wunderschöne Kantilene des Soprans mit einer zarten Begleitung von Flöten, Klarinetten, Hörnern und Fagotten, denen in der Folge die Saiteninstrumente pizzicato hinzutreten, über die Worte: „Das Lamm, das erwürgt ist,“ (As-dur $\frac{6}{8}$ Takt) der Chor nimmt dieselbe Melodie später im leisesten Hauch auf, ist bald selbständig, bald Begleiter des Solosoprans, wird bei den Worten: „und Weisheit,“ gleichsam zum Echo desselben, verhallt dann ganz leise auf den Worten: „und Ehre,“ welche Worte der Sopran wieder im hinreissendsten Echo auf der Oberdominante hören lässt. Nach diesem Chor folgt ein Recitativ für Tenor, in ein Solo und Chor übergehend mit den Worten: „Betet an“ E-dur, und eine Fuge voll Geist und Leben beschliesst ihn. Wiederum tritt der Tenor in einem Recitativ auf, gefolgt von einem kurzen Altsolo, das zu dem Schlusschor: „Heil dem Erbarmer, Heil,“ hinleitet. Dieser Chor ist vielleicht der schönste und gelungenste Satz im ersten Theile. Schon die Tonart Ges-dur, die eigenthümliche sinnige und zarte Behandlung der Blasinstrumente, zwischen welchen die durch Sordinen gedämpften Saiteninstrumente eintreten, dann das ergreifende crescendo und decrescendo, der Wechsel der vier Solostimmen und des Chors; alles dies bringt bei so einfachen Mitteln eine so herrliche Wirkung hervor, dass wohl jedes der Rührung fähige Menschenherz hier hingerissen werden muss. Der zweite Theil beginnt mit einer, zufolge Spohrs eigner Benennung, Symphonie, also mit einem, der Form nach noch weiter ausgedehnten Instrumentalsatz, als die erste Einleitung. So meisterhaft dieses Musikstück als Instrumentalsatz auch ist, so scheint es hier doch nicht am ganz rechten Orte zu stehen, insonderheit rücksichtlich seiner weitern Ausführung. Nothwendig wird durch dieses lange Instrumentalspiel das Ganze dergestalt auseinandergerissen, dass man sich gewaltsam sammeln muss, um nur den Faden der Hauptsache wieder aufzunehmen. Zuerst beginnt nun eine Bassstimme, die Schrecknisse des Gerichts verkündend und gefolgt von einem Duett zwischen Sopran und Tenor: „Sei mir nicht schrecklich in der Noth,“ einer wahren Perle des Werks. Der Komponist scheint gerade dieses in hoher Begeisterung entworfene Stück auch nachher mit grösster Liebe und Fleiss ausgearbeitet zu haben. Welchen Reiz bieten nicht allein die Figuren in der Begleitung bei der bittenden zarten Melodie, bei dem Wechsel der herrlichsten Imitationen der Saiten und Blasinstrumente! Diesem Duett folgt ein Chor: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet“ im alterthümlich erscheinenden Gewande. Alle Stimmen singen die Melodie im unisono, wogegen das Orchester fortwährend in den originellsten Figuren kontrapunktisch arbeitet. Jetzt verkünden die Posaunen in grellen dissonirenden Akkorden das Gericht; eine Tenorstimme spricht: „Die Stunde des Gerichts ist kommen“ und nach ei-

nem kurzen Vorspiele folgt der Chor: „Gefallen ist Babylon.“ Betrachten wir diesen Chor hinsichtlich seiner melodischen Erfindung, seiner Wahrheit im Ausdruck, seiner rhythmischen originellen Fortbewegung, der kontrapunktischen Verwebung und Verkettung der Stimmen, der neuen überraschenden Modulationsfolgen: so erscheint er vielleicht als der gelungenste im ganzen Werke.

Nach einem grausenhaften Instrumentalspiel spricht eine Stimme die furchtbare Wahrheit: „Es ist vollbracht,“ und nun tritt der schöne Chor (Ges-dur) ein: „Selig sind die Todten“ gefolgt von einem Larghetto für Sopranselo: „Siehe einen neuen Himmel.“ Bei den Worten: „Ja komme, Herr Jesu“ vereinigen sich in bittend flehenden Akkorden die vier Solostimmen, hernach beginnt in der kräftigen Tonart C-dur der Schlusschor: „Gross und wunderbarlich sind Deine Werke,“ ein kurzer Solosatz leitet zum Halleluja der Schlussfuge, und so endet in grossartigen Akkorden das Werk.

Nach kurzer Unterbrechung folgte ihm das Beethovensche Oratorium Christus am Oelberge unter Leitung des Kapellmeisters Schneider.

Dieses treffliche Werk ist jedem Kenner der Musik zu bekannt, als dass es erfoderlich wäre, auf die zahlreichen einzelnen Schönheiten desselben noch besonders aufmerksam zu machen. Unten komme ich nochmals auf dasselbe zurück.

Hiermit schloss sich der erste Tag der Musikfeier. Die des zweiten Tages eröffnete Beethovens 4te Simphonie (B-dur). Sie ist nach der C-dur und der D-dur (der ersten und zweiten) wohl die allerklarste und fasslichste dieses Meisters und eignet sich daher zu einer Aufführung dieser Art eher als eine der letztern des herrlichen Beethoven. Allein auch schon der ganze Karakter des Werks scheint für ein Fest und namentlich für ein Musikfest ganz geeignet. Das erste Allegro fodert schon in den ersten Takten stürmisch und muthig alles zur Freude und Lust auf, eilt flüchtig und froh, immer erhebend, immer neu, doch nicht ohne Ernst fort, und endet frohlockend und jubelnd, und alles zur freundlichen Theilnahme hinreissend. Doch das Leben ist nicht allein Freude und Lust, auch in die höchste Wonne mischt sich der Schmerz — wer empfindet dies nicht bei dem herrlichen Adagio, wo einer dem andern seine verschiedene Leiden zu erzählen scheint. Tiefer Schmerz, Sehnsucht, Vertrauen zum Höchsten, Anbetung, dies sind die Grundideen des Ganzen. Das Scherzo tritt ein. Neu belebt und gestärkt durch Mittheilung fühlt sich das Gemüth freier, nimmt es an der Freude schon wieder Theil. Noch einmal überschauert alles Erlittne das Gemüth beim Eintritt des Trios, aber nun überwindet es den Gram, wirft seine Kummerlast ab, und so wird alles beim Eintritte des Finale zum freudigsten Jubel, zum innigsten Dank.

Nach diesem erhabenen Meisterwerke sang Mad. Müller aus Braunschweig eine Arie aus dem Messias von Händel, uns durch ihre grossartige, volle, runde und kräftige Kontraaltstimme überraschend und erfreuend. Ihre Stimme hat einen Umfang von fast drittehalb Oktaven, von E bis A.

Hierauf trug Spohr sein für das Musikfest eigens komponirtes Violinkonzert meisterhaft vor. Es besteht aus einer Introduktion und einem Rondo à la Polacca und ist eine herrliche in sich abgerundete, vorzüglich in der Introduktion höchst originelle Gedanken enthaltende Komposition.

Den zweiten Theil der Feier eröffnete eine Ouvertüre vom Kapellmeister Schneider, grossartig in der Anlage, klar und oft höchst ergreifend in der Durchführung. Sodann blies Hermstädt das herrliche melodiöse G-moll-Konzert von Spohr für Klarinette. Das Eigenthümliche dieses Künstlers von europäischem Ruf ist vorzüglich bei aller Ueberwindung technischer Schwierigkeiten sein voller runder Ton und ein herrliches grossartiges Portamento. Im Adagio riss er daher auch am meisten hin. Den Schluss des Festes machte Friedrich Schneiders 24ster Psalm unter seiner eignen Leitung. Eine majestätisch feierlich gehaltene Komposition voll der grössten Effekte bei steter Würde und Klarheit. Wahrhaft ergreifend und dann wieder erschütternd sind die Stellen, wo die zwei Soprane und zwei Alte des Chors fragen: „Wer ist der König der Ehren?“ und die Tenöre und Bässe im unisono antwortete: „Jehova, der Götter Gott,“ und dann die meisterhaft gearbeitete Schlussfuge, wo nach der Fermate auf die überraschendste und imposanteste Weise die Stimmen einzeln das Hauptthema angeben.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei das Verzeichniss von Büchern und Musikalien No. 5.)

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 23. Juli. ——— Nro. 30. ——— 1828.
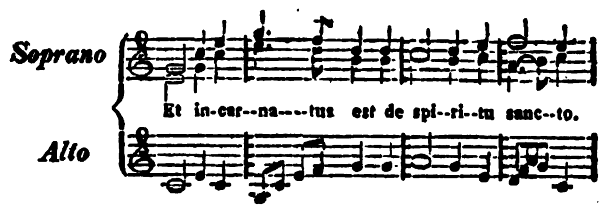
## 3. Beurtheilungen.

**Deuxiéme Messe solennelle à quatre parties de Chant avec accompagnement de l'orchestre, par J. Cherubini. Partition pour le Piano arrangée par Ch. Zulehner. Simrock in Bonn. Preis 13 Francs.**

Ueber Cherubini's Kirchenkompositionen ist schon mehrmals in diesen Blättern geredet worden. Auch die jetzt vorliegende Messe zeigt statt innigen Ergriffenseins vom Inhalt öfters einen kalten Glanz — z. B. im Incarnatus, wo wir nicht das Wunder der beseligenden Menschwerdung, sondern aus dem Vorspiel der Instrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott)




und in den sechs Stimmen (erst drei weibliche, dann drei männliche)




nur die Vorstellung der glänzenden Reinheit in der klarsten Tonart und Harmonie vernehmen. Auch in ihr fällt da und dort ein Streiflicht aus dem Theater auf die Messenpartitur *) — z. B. gleich im Anfang, dann auch im Crucifixus, wo zu einem bedeutsamen Instrumentenspiel der Abschnitt:

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est

vom ganzen Chor ein und funfzig Takte lang — nicht mit dem seinem Inhalt entsprechenden Ausdruck, sondern (die Schauerlichkeit, Geisterhaftigkeit eines wunderbaren Todtenamts zu malen) im fortwährenden Einklang ausgesprochen wird.

Aber demungeachtet entfaltet sich ein so reicher und durchbildeter, edler musikalischer Geist, eine so — nicht bloss in stumpfer Handwerksmässigkeit eingelernte, sondern geistreich angewendete Kunstfertigkeit, kurz soviel künstlerisches Element: dass man selbst da, wo der eigentliche Gegenstand vielleicht ganz aus den Augen gelassen wäre, noch immer den Künstlerberuf unverkennbar hindurchblicken sieht; dass sich überall Leben und Frische verbreitet; dass überall, wenn auch nicht die tiefste und innigste Auffassung, doch ein geistreicher, künstlerisch gefasster und verkörperter Gedanke hervortritt. Es ist eine heuchlerische Bescheidenheit, oder eine eben so verderbliche, als unbedachte Schonung, wenn von Arbeiten Unberufener der Vergleich mit den Werken wahrer Künstler abgewendet werden soll. Ohne die Berufskraft, wenigstens soviel zu leisten, wie Cherubini in dieser Messe: nämlich wenig-

*) Ist doch der Gottesdienst selbst im heutigen Italien so oft einem theatralischen Aktus ähnlich — die ganze französische Musik ohnedem — wenn z. B. hier ein Franziskaner seine Mütze zur Erde wirft und mit ihr, als einem Doktor Luther oder Voltaire förmlich disputirt, dort ein andrer, dem die Zuhörer durch einen gegegenüberstehenden Pulcinell abwendig gemacht werden, das Crucifix hebt und den verirrten Schafen zuruft: Ecco il vero Policinello!

stens den Künstler zu bewähren, wenn auch nicht der Aufgabe zu genügen, ist jede Komposition Müssiggang — oder ein Privatstudium, das nie zur Oeffentlichkeit kommen darf. —

Eine ausführliche Berichterstattung über diese zweite Messe Cherubini's aus der Feder eines hochgeschätzten Mitarbeiters findet sich im dritten Jahrgang der Ztg. No. 16, 17, 18 und kann demnach hier unterbleiben. Der Klavierauszug (soviel sich ohne Partitur, mit Benutzung jenes vollständigen Berichts urtheilen lässt) ist trefflich, die Ausstattung gleichfalls, und so sei dieses, vielleicht das bedeutendste Werk des edlen Künstlers im Gebiete der Kirchenmusik, den Freunden des Komponisten und Singvereinen bestens empfohlen. M.

---

1. Der schweizerische Männergesang von Hans Georg Nägeli. Erstes Heft. Dritte Sammlung von Männergesängen für den Männerchor, Partitur und Stimmen.
2. Der schweizerische Männergesang u. s. w. Zweites Heft. Nägeli in Zürich.

Es ist bei dieser Anzeige so wenig auf eine kritische Prüfung der einzelnen Gesänge in vorgenannten Heften, als bei der Herausgabe auf eine blosse Vermehrung der zahlreichen Männergesänge abgesehen, die seit der Verbreitung der Liedertafeln überall erscheinen.

Nägeli, dessen grosssinnige, klarbewusste Thätigkeit man immer höher schätzen muss, je mehr man sie in ihren verschiedenen Zweigen und in ihrer vorauserwogenen Einheit kennen lernt (selbst wenn man sich mit dem innersten Prinzip seiner Kunstansicht nicht übereinstimmend erklären kann) setzt hier seine fruchtbaren Arbeiten für Kultur des schweizerischen Volksgesanges fort, in wohlbedachten und pädagogisch wohlgeordneten Beiträgen zur fröhlichen Uebung des Männergesanges. Die Wohl-Erwogenheit seines Wirkens und seiner Uebungen wird erst bei der nahe bevorstehenden Prüfung seiner Chor-Gesangschule dargestellt werden können; und so möge denn seine Ankündigung der Hefte als deren vom Ref. anzuerkennende Karakterisirung hier wiederholt werden.

Ankündigung für die Schweiz.

Die Früchte der Kunstbildung und Kunstverbreitung, welche meine im Jahr 1817 herausgegebene Gesangbildungslehre für den Männerchor, sammt den beigeordneten Elementargesängen, Liedern, Rundgesängen und grössern Männerchören, in einem grossen Theil der Schweiz getragen hat, sind so offenkundig, und von allen Freunden eines veredelten Volksgesanges so anerkannt, dass ich mich darauf als auf ein gelungen Werk berufen darf, indem ich hiermit, als Fortsetzung dieser meiner künstlerischen Leistung, unter dem Titel: „Der schweizerische Männergesang,“ eine Unternehmung ankündige, die darauf berechnet ist, den zahlreichen grössern und kleinern Sängervereinen, welche sich in unserm Vaterlande bereits gebildet haben, den Singstoff darzubieten, der sowohl ihren (mir von vielen Seiten geäusserten) Wünschen, als ihren Kunstkräften angemessen ist. So schön diese Kunstkräfte bereits hier und dort sich bewährt, z. B. in dem einzigen Kanton Appenzell sich die Bewunderung vieler deutschen Kunstkenner erworben haben, und so erfreulich, ja kunstgerecht und grossartig, jüngster Tagen die erste Leistung des Sängervereins am Zürichsee ausfiel, so ist es zunächst um solche Gesänge zu thun, welche, im ächten Chorstyl gesetzt, an Kunstgehalt den Geübtern zusagend, es jedoch auch den Angehenden, und namentlich den Jünglingen, die erst ihren Stimmwechsel überlebt haben, möglich machen, mit einzustimmen u. s. w.

Ankündigung für Deutschland.

Obige Ankündigung liess ich dieser Sammlung vordrucken, weil sie eine historische, und besonders kunstgeschichtliche Bedeutung hat, die der Freund der Kunst- und Volksbildung nicht übersehen wird. Diese auch durch die Subscribentenliste *) beurkundete Bedeutung besteht in nichts Geringerm,

*) Sie enthält aus allen Kantonen der Schweiz zahlreiche Unterzeichnungen von Sängervereinen, Schulen und Schullehrervereinen, Geistlichen, Musikern u. s. w. von den bedeutendsten Städten bis hinab zu kleinen Dörfern. M.

als dass das Schweizervolk, und zwar das Volk aller Stände, zur kunstgerechten Ausübung der höhern Tonkunst, das heisst hier, des vierstimmigen Figuralgesanges, herangereift ist, den es wirklich in hundertstimmigen Chören zur Ausübung zu bringen vermag, bereits seit drei Jahren im Kanton Appenzell, im Frühling dieses Jahres im Kanton Zürich zur Ausübung gebracht hat, im nächsten Jahr in den Kantonen Aargau und Bern, vielleicht in mehrern andern, zur Ausübung bringen wird. Auf diesem Wege beginnt unser Volk Sängerfeste zu feiern, die als Volksfeste der edelsten Art hoffentlich in Deutschland eben so werden nachgeahmt werden, wie die grossen Kunstleistungen der „allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft" eben auch in Deutschland nachgeahmt worden sind u. s. w.

Die deutschen „Liedertafeln" wünsche ich vorzüglich darauf aufmerksam zu machen, dass sie von mir lauter solche Gesänge erhalten und erhalten werden, die, im ächten Chorstyl gesetzt, (mit Quartetten nicht zu verwechseln) das Zusammensingen erleichtern, das Reinsingen sichern, und bei starker Besetzung das Wort gehörig hervortreten lassen; so wie ich mir überhaupt zur Aufgabe mache, den selbständigen vierstimmigen Männerchorgesang, den ich zuerst in Gang gebracht habe, in allen Formen auszubilden und auszubreiten.

Für Deutsche, als solche, habe ich endlich noch zu bemerken, dass die Texte dieses „schweizerischen Männergesanges" nie blos lokal und daher nie für Deutschland unpassend sein werden. Die herrliche schweizer Natur kann und wird auch der Deutsche eben so wohl mit Lust besingen, als er sie lustreisend beschaut; und was die eigentlichen Vaterlandslieder betrifft, so kann, wer es so genau nimmt, nur das Wort „Schweizer" mit dem Worte „Deutscher" vertauschen, so hat man daran gleich ein deutsches Vaterlandslied. (Zürich 1826.)

Die letzte Aeusserung ist ein so seltsam äusserlicher Vorschlag, dass man fast eine leise Ironie auf unsern Mangel an Vaterlandsgesängen, auf unsre Aneignung fremder (z. B. „Heil Dir im Siegerkranz") und auf das daneben freilich seltsame ängstliche Streben nach Deutschreinheit (das aber wol aus der Uebertreibung bereits in die rechten Schranken zurückgetreten ist — oder noch weiter) dass man, sage ich, diese nicht übel gemeinte Ironie, oder ein wohlanständiges Behagen an einem in dieser Sphäre befriedigendern Zustand des Schweizer-Vaterlandes heraus hören möchte. Indess, wenn die Vaterlandsgesänge der Deutschen und der Schweizer nur in den Namen sich trennen: so werden sie ja in kräftig liebender Umarmung um so leichter in einander strömen. —

Dass aber der Schweizer zu einem kunstmässig wieder hergestellten Volksgesang uns vorausgeschritten, wollen wir eben so wenig leugnen, als für einen Sieg über uns, mit einem leisen Gefühl der Demüthigung, ansehen. Es spricht hier, wie stets bei dem Bezug Deutschlands zu Nachbarvölkern (wenn wir die Schweiz nicht geradezu als deutsches Land ansprechen sollen) nur die natürliche Erscheinung zu uns, dass eine leichtere Aufgabe schneller gelöset wird. So ist die italische Musik und die französische Oper schneller gereift und verbreitet worden; der Deutsche fühlt das Bedürfniss, nimmt das Fremde auf und muss an ihm zu dem Bewusstsein kommen, dass sein Sinn und Gedanke nicht hier, in weit höhern Regionen vielmehr Befriedigung findet. Der Schweizer freue sich seiner herrlichen Alpe. Die herrliche Mutter Europa's erfüll' ihn mit kindlicher Liebe und Anhänglichkeit und die Erinnerung an Thaten der Freiheit aus frühern Jahrhunderten lass' ihn ein thätiges Staatenleben nicht schmerzlich vermissen. Ein Vorklang unsrer Lieder ist 1813 erwacht. Und hat der Deutsche seine höhern und weitern Aufgaben gelöst, so wird die Palme des höhern Lieds nicht fehlen. Marx.

---

Kirchengesänge der berühmtesten ältern italischen Meister, gesammelt von Gottlieb, Freiherrn von Tucher. Zweite Lieferung. Partitur. Artaria in Wien. Preis 1 Fl. 30 Xr. Conv. M.

Also auch diese Unternehmung geht vorwärts! Ueberall wird der zurückhaltende Damm

früherer Engherzigkeit durchbrochen; bald wird das Ziel erreicht sein, dass man die grossen Vorfahren nicht mehr bloss dem Namen nach kennt, dass der deutsche Kunstfreund, der es begehrt und fähig und werth ist, sich an den Liedern jeder Zunge erfreut. Wie man bisher oft genug kleinliche Eitelkeit damit zu befriedigen trachtete, etwas vor den Andern vorauszubesitzen — selbst wenn man es nicht zu nutzen verständ: so suchen mehr und mehr wackere Männer ihre Ehre darin, den Segen und die Freude ihres Besitzes durch öffentliche Mittheilung zu vervielfältigen. Die Künstler der nächsten Zeit bedürfen einer vielseitigern Bildung, als aus den nächsten Vorgängern; zahlreiche Kunstfreunde haben ihnen zu erfolgreich nachgeeifert, um sich in ihren Genüssen und Beobachtungen auf das karge Allmosen ihrer nächsten Umgebung beschränken zu lassen; Geschichte der Musik darf nicht länger eine unerwiesene Mähr von unbekannten Ländern bleiben; und die Tonlehre muss volleres Maas der Nahrung erhalten, als ein Paar da und dort abgerupfte Blättchen. Dafür wird jetzt durch die von allen Seiten unternommenen und glükkenden Ausgaben gesorgt.

Die Richtung der vorgenannten Sammlung ist aus der Anzeige des ersten Hefts bekannt.

M.

## 4. Berichte.

### Drittes Musikfest an der Elbe, gefeiert in Halberstadt.

(Schluss.)

Am dritten Tage fand noch eine Nachfeier im hiesigen Konzertsaal als Gedächtnissfeier des Todestages Karl Maria von Webers statt, der ich nicht beigewohnt habe, und worüber ich also nur vom Hörensagen sprechen kann.

Schneider, Hermstädt und der Kammermusikus Müller aus Braunschweig trugen das Trio Es-dur $\frac{6}{8}$ Takt von Mozart für Pianoforte, Klarinette und Viola vor. Ihnen folgte Mad. Müller mit einer Arie von Anschütz, in welcher sie noch besser als in der Händelschen Arie des vorigen Tages ihre Stimme zeigen konnte. Sie riss alles zum lautesten Beifall hin.

Sodann spielten die vier Gebrüder Müller aus Braunschweig ein Quartett von Beethoven so schön dass es für die beste Leistung dieses Tages anerkannt worden sein soll.

Nachdem hierauf der Herr Oberlandesgerichtsrath Pechmann mit seiner schönen Tenorstimme ein Lied nach Himmels Weise: „An Alexis sende ich Dich" gesungen, und Schneider und Hermstädt Variationen für Pianoforte und Klarinette von Karl Maria von Weber mit gewohnter Virtuosität ausgeführt hatten, machte Lützow's wilde Jagd von Karl Maria von Weber, gesungen von Mitgliedern der Magdeburger Liedertafel, den Schluss des Tages.

Die Präzision und der Ausdruck der Ausführungen des gesammten sich untereinander fast ganz unbekannten Orchesters war wahrhaft überraschend, und wurde von den beiden Führern des Ganzen, Spohr und Schneider, anerkannt. Eben so lobenswerth war auch die Ausführung der Vokalpartien von Seiten des Personale der Sänger und Sängerinnen. Die Stimme und Kunst der Mad. Cuny aus Magdeburg ist berühmt, und Fräulein Teschner wetteiferte mit ihr. Beide empfanden die Spohrschen Soli, und liessen sie uns empfinden. Fräulein Rose, Tochter des Musikdirektor Rose aus Quedlinburg, eine ganz junge Sängerin hat die Natur mit einer schönen metallreichen Stimme von grossem Umfange, und der Fähigkeit, das Schwere wie das Leichte mit gleicher Leichtigkeit und Zwanglosigkeit hervorzubringen, begabt. Unter vollkommener Anleitung wird sie eine ausgezeichnete Sängerin werden. Der weiche und doch so tönende Tenor des Herrn Diedicke korrespondirte mit dem vollen, sonoren und doch nie rauh werdenden Basse des Herrn Ahrendt würdig, und sie bildeten mit den weiblichen Solostimmen ein sehr schönes Ensemble. Die Chöre endlich gingen sicher, kräftig, und Schatten und Licht gehörig beobachtend; auch sie erhielten Schneider's und Spohrs Zufriedenheitsbeweise, und verdienten sie. Besonders erfreulich waren mir die ihrem Lehrer dem Herrn Musikdirektor Geiss Ehre bringenden Knaben des Domchors, wie sie so keck und sicher einsetzten, und ihre Partie durchführten.

Noch muss ich dankbar derjenigen gedenken, deren mannigfachen Mühen und Sorgen das Musikfest seine Existenz verdankt, ich meine des engern Ausschlusses, und insonderheit des Hrn. Oberlandesgerichtsraths Pechmann, so wie des Herrn Musikdirektors Baake, dieses eben so geschickten und talentvollen als bescheidenen und daher von seinen Mitbürgern und Schülern doppelt geachteten Mannes.

* * *

Nun zu meinen ganz eigenen Bemerkungen, die indessen nicht die hiesige Ausführung, sondern die aufgeführten geistlichen Musikstücke, aus allgemeinern Gesichtspunkten betrachtet, berühren sollen.

Die beiden Oratorien, Christus am Oelberg und die letzten Dinge, haben, indem wir sie unmittelbar aufeinander hörten, den Stoff zu vie-

lem Disputiren, sowohl über den innern Werth eines jeden an sich, als über die relative Vorzüglichkeit des einen vor dem andern gegeben. Ich will versuchen, auch meine Ansicht darüber zu entwickeln, wenn es auch nur die eines Layen in der Kunst ist.

Was zuförderst den Streit betrifft, welches der beiden Oratorien das vorzüglichere sei, so begegnete mir während des Festes ein Zufall, den ich als dahin gehörig, erzählen will.

Als die Menge sich am Abend des ersten Tages langsam aus der Kirchenthüre wälzte, schallte in mein rechtes Ohr der nämliche Streit, von zwei Fremden ausgehend, die das Gedränge zu meinen Nachbaren gemacht hatte, während zu meiner Linken zwei andre eifrig disputirten, ob das Fräulein N. N. oder der Herr N. N. schöner sei.

Beide Kämpfe laborirten an dem nämlichen Mangel, ihren Gegenständen fehlten gemeinschaftliche Basen; sie wurden also ins weite Blaue geführt, und konnten kein Resultat geben; denn so wie Frauenschönheit und Männerschönheit zwei gänzlich verschiedene Grundbegriffe haben, mithin die Schönheit eines weiblichen Individuums mit der eines männlichen nicht verglichen werden kann, weil beiden das tertium comparationis ein gemeinschaftlicher Grundbegriff, woraus sich die Schönheit beider entwickeln lässt, fehlt, so ist es auch mit den beiden Oratorien der Fall. Zwar haben beide einen Namen; beide sind aber zwei gänzlich verschiedene, aus zwei ganz verschiedenen Grundbegriffen hervorgegangene, poetisch-musikalische Werke; das Beethovensche ist ein katholisches, das Spohrsche ein evangelisches Oratorium.

Die christliche Religion ist eine Sache der Ahnung, des Glaubens erhabner, übersinnlicher, überirdischer Verkündigungen der heiligen Schrift, die in unsrer Brust, in unserm Gemüthe den reflektirenden Wiederhall suchen und finden sollen.

Wir Evangelische erkennen dies an und bleiben dabei, der Katholizismus sucht aber, veranlasst durch die Schwäche der menschlichen Natur, die gern alles mit Händen greifen mag, ihre Geheimnisse, ihre Verkündigungen, so viel er es vermag, zum Irdischen hinabzuziehen, sie aus dem Reiche der Gemüthsreflexion in das der sinnlichen Anschauung zu verpflanzen; ja selbst das höchste wunderbarste den Christen geoffenbarte Geheimniss: der sich zu unsrer Erlösung aufopfernde und geopferte Gottesmensch, der uns Evangelischen als eine Erscheinung dasteht, die zu erhaben und übersinnlich ist, um von uns begriffen werden zu können, deren Erhabenheit und wunderbaren Zweck wir nur gläubig ahnen können und die wir durch Anlegung eines irdischen Maasstabes entwürdigen würden, ist dem Katholizismus ein fast handgreifliches Factum, das der Priester noch bei jeder Konsekration der Hostie wiederholt.

Während also der Evangelismus selbst den irdischen Theil der Ueberlieferungen der heiligen Schrift, den historischen, zum Uebersinnlichen, zur Gemüthsreligion zu erheben strebt, so zieht dagegen der Katholicismus sogar den rein übersinnlichen Theil zu Erde, zur sinnlichen Anschauung und Einwirkung hinab.

So entstanden schon im frühern Mittelalter, lange vor der Reformation, die geistlichen Komödien und Tragödien, welche irgend einen Abschnitt der Bibel, von der Erschaffung und dem Sündenfall an bis zur Erlösung u. s. w. dramatisch, durch agirende und gehörig ausgeputzte Personen, zur Glaubenserhebung der Zuschauer, darstellten; Christen, Heiden und Juden, Märtyrer, Heilige, Engel und Teufel, ja selbst die drei Personen der Gottheit, aber alle mit den nämlichen irdischen Leidenschaften und Gefühlen ausgerüstet und sie dramatisch äussernd, figurirten darin. In der Fastenzeit durften indessen dergleichen Schauspiele nicht gegeben werden, und man fiel daher im 16ten Jahrhundert, den Aufschwung der Musik jener Zeit benutzend, darauf, auch in dieser Jahresperiode den Zweck geistlich sinnlicher Gemüthsergötzung des Volks durch dramatische Darstellung von Abschnitten aus der biblischen Geschichte zu erreichen, und dadurch zum Besuch der Fastenpredigten anzureizen, indem man als Zugabe zu den letztern dergleichen geistliche Dramen, aber dem Kostüme und den Dekorationen die Instrumental-Musik und der Deklamation und dem Agiren die Vokal-Musik substituirend, in den Kirchen und Betsälen absingen liess. Den Komponisten war dies nicht minder eine willkommne Gelegenheit, sich mitzutheilen, sie ergriffen sie daher häufig mit Freuden, und so entstanden die Oratorien, von dem Oratorio (Predigtsaal) eines Klosters in Rom, worin wahrscheinlich das erste aufgeführt wurde, den Namen habend, und so sind noch immer bis jetzt die Oratorien katholischer Dichter und Komponisten ihrem innern Wesen nach, beschaffen, sie sind musikalische Dramen.

In neuerer Zeit begannen protestantische Dichter Oratorien zu dichten, denen sie zwar den dramatischen Schmuck als unangemessen entrissen, aber den historischen bestehen liessen, wie z. B. Ramlers Tod Jesu. Während dessen fasste nun aber zuerst Händel eine andre ächt evangelische Idee zu einem Oratorium auf. Er stellte eine Reihe reiner, theils direkt, theils sich symbolisch aussprechender Verkündigungen der Bibel, auf den Messias als Brennpunkt des Ganzen sich beziehend, zusammen, mit Vermeidung alles persönlichen, alles formell poetischen, historischen und dramatischen Apparats; und gesellte ihnen die Musik bei, nicht als blosses Surroga des Kostümes und der Rede, also sinnlicher

Auffassung, sondern, erwägend, dass die wahre Musik selbst eine höhere, das niedere Reich der Sinnlichkeit verschmähende, das ewige Uebersinnliche, das Gemüth ahnen lassende Verkündigung sei, als Gefährtin, als Gehülfin, damit diese Verkündigungen desto sicherer und voller jenen reflektirenden Wiederhall, dessen ich oben gedachte, in unserm Gemüthe finden, hervorrufen sollten.

Zufolge dieser Entwickelung erscheint Beethovens „Christus am Oelberge" als ein ächt katholisches Oratorium, als (wie Rousseau sagt) une espece de drame, divisé en scenes a l'imitation des pieces de theatre qui roule sur des sujets sacrés et qu'on a mis en musique, Spohrs und Rochlitz „letzte Dinge" aber, als ein ächt evangelisches Oratorium im Händelschen Sinne, das zweite in dieser Art nach Händels Messias.

Die Musik beider ist diesem ihrem Zweck und Wesen vollkommen angemessen.

Alles lebt in Beethovens Musik in dramatisch sinnlicher Anschauung, ergreift darin; wir fühlen die Angst Christi am Oelberge, in dem ersten Recitativ und Arie, von Christus gesungen, mit; wir glauben die rauhen und dennoch etwas bangen Krieger, die ihn fangen sollen, und die ängstlichen Jünger in dem höchst dramatischen Chor: „Wir haben ihn gesehen" und dessen Fortsetzung „Hier ist er" zu hören und zu sehen; die theilnehmende Stimme des Engels spricht zu uns; Petrus Schwerdt, gegen Malchus gezogen, blitzt vor uns auf bei den Worten, „Nicht ungestraft" und „In meinen Adern wühlen" die Skizze dieses Terzetts endlich, „O Menschenkinder" ist ein Skolion mit einer in diesem Bezug sehr angemessenen interessanten Melodie.

Alle diese Tonstücke aber malen, wie gesagt, dramatisch irdische sinnliche Zustände nur, es klingt uns darin nichts Höheres an, und dies würde auch dem Wesen eines solchen Drama entgegen laufen, das nur auf sinnliche Anschauung und Eindrücke gerichtet ist, das Christus und den Engel eben so menschlich personifizirt, wie die Menschen Petrus, die Krieger und Jünger, das uns nur die körperlich geistige Angst des Menschen Christus, aber nicht den Kampf des Gottmenschen u. s. w. darstellen soll und kann. Nur in der Musik zu den beiden Engelchören, „O Heil euch ihr Erlös'ten" und „Welten singen Dank und Ehre" erhebt sich auch Beethoven — weil sie aus dem Dramatischen gewissermassen herausgehen und in das Gebiet des evangelischen Oratoriums hinüberstreifen, zur Verkündigung werden — über die Erde, und besonders ist das letzte, in den Tönen seiner Fugenstellen eines der erhabensten, feurigsten und majestätischten Loblieder der Gottheit, die je eines Menschen Gemüth entströmt sind; es beweiset, was Beethoven auch in dem Reiche des evangelischen Oratoriums geleistet haben würde, wo er als Vates hätte komponiren können.

Spohrs „letzte Dinge" haben dagegen gar keinen dramatischen Effekt, und können ihn ihrem innern Wesen nach nicht haben; sie streben nach einem höhern, uns über die Erde erhebenden. Der Dichter des Oratoriums, Rochlitz, hat es als wahrhafter Prophet gedichtet; es hat in keinem Satze mit der Erde und ihrer Sinnlichkeit zu thun, sondern richtet unsern ahnenden Blick fortdauernd nach oben, in die Regionen, welche das Reich der Religion sind, aber nicht süsslich, nebelnd, schwebelnd und frömmelnd, sondern in gläubig frommer, erhabener, ernster, milder und kräftiger Einfalt. Es ist eine edlere Apokalypse.

Welche Aufgabe war dies für den Komponisten, diesen Verkündigungen Töne zu geben, deren Ahnung noch lebendiger in dem höhern ewigen Theil unsers Selbst wieder klingen zu machen, wie es die Worte allein vermöchten! und wie herrlich, wie zum Theil wahrhaft wunderbar hat Spohr diese Aufgabe gelöset!

Diejenigen Leser, welche Theil an dem Musikfeste genommen, mögen sich an das Bass-Solo: „Fürchte Dich nicht, ich bin der Erste und der Letzte" u. s. w., an die Worte des Basses: „Sei getreu bis in den Tod;" an das: „Heilig, heilig ist Gott der Herr Herr" mit eintretendem Chor; an das himmlische Sopran-Solo mit Chor: „Das Lamm, das erwürget ist;" an das „Betet an" des folgenden Chors; an das erste Bass-Solo der zweiten Abtheilung und besonders die Worte: „Das Ende kömmt, es kömmt auch über Dich" und „Von draussen brichts daher," — an den Gesang des Tenor in Soprans: „Sei mir nicht schrecklich in der Noth Herr, verlassen bin ich, der Freund vergisst mich, ich schau auf Dich o Herr mein einzig Heil;" an die Posaunen vor dem Tenor-Solo: „Die Stunde des Gerichts;" an das überherrliche Chor: „Gefallen ist Babylon, die Grosse" und an dessen Spitze: „Das Grab giebt seine Todten;" an das Tenor- und sodann vierstimmige Solo mit Chor: „Wer sollte Dich nicht fürchten, Du allein bist heilig;" an das Schlusschor und die Fuge: „Halleluja," erinnern, sie mögen sich erinnern, wie alle in jenen Stellen verwendete Kunst zur fromm einfältigen, aber höhern Natur wird, und sie werden, in der Erinnerung noch beseligt, verstehen, was ich mit den obigen Worten „zum Theil wahrhaft wunderbar" meine.

Die übrigen Leser, die Spohrs Werk nicht kennen, mögen mich aber nicht einen Enthusiasten schelten. Ihnen den Gegenbeweis zu geben, will ich nicht verhehlen, dass manche Stellen mich auch weniger ergriffen haben, z. B. in der ersten Abtheilung das Tenorsolo: „Weine nicht,

siehe es hat überwunden der Löwe,“ das ich auch in dem Gedicht nicht an seiner Stelle finde; und in der zweiten Abtheilung das Tenor-Solo: „Es ist geschehen;“ schon weil beide nicht dem weichen Tenor, sondern dem Bass angehörten, insonderheit aber die Einleitung zur 2ten Abtheilung. Vielleicht hat hier Spohr den sorglosen irdisch aufgeregten Zustand der Erdbewohner vor dem unerwarteten Einbruch des letzten Gerichts, in Tönen malen wollen, zu welchem „vielleicht“ mich insonderheit das sonst hier ungehörige Pastorale in der Einleitung führt, das mit den Worten des darauf folgenden Basssolo: „Der Gesang der Schnitter verstummt“ zu korrespondiren scheint; doch — die religiöse Muse Spohrs hat hier ihre Schwingen etwas sinken lassen, sie hat sich der Erde genähert. Aber noch enien Spohr vorgeworfenen Mangel, der einer ist und nicht ist, muss ich berühren, ich meine den Vorwurf, dass seine Chöre und Fugen grossentheils nicht klar und verständlich genug erscheinen, und daher weniger ergreifen. Die Sache an sich ist nicht zu leugnen, und mit ihr der relative Mangel, aber — kann das Tageslicht dafür, dass es uns blendet, wenn wir aus einer dunkeln Höhle hervortreten? Werden wir nur erst desselben etwas gewohnt, so wird das Blenden aufhören, und wir werden alles gehörig unterscheiden lernen.

Spohr ist ein Musik-Genie, und dieses, wie jedes Genie, stürmt seiner Zeit immer voraus; wir schleichen ihm nach, und wenn wir es endlich eingeholt zu haben glauben, so ist es, oder vielleicht ein andres, schon wieder weiter voraus geflogen. Wie lange ist es her, dass man Mozart für unverständlich erklärte, sein Don Juan in Wien missfiel *)! Dies ist die Geschichte der Musik seit dem 16ten Jahrhundert. Während andre Künste z. B. Malerei u. s. w. seitdem Rückschritte oder Stillstand gemacht haben, ist die Musik unaufhaltsam fortgeschritten, sie steht jetzt insonderheit am Eingange eines neuen Kunsttempels, dessen Pforte uns Mozart, Beethoven und jetzt Spohr immer weiter geöffnet haben und öffnen. Noch blendet uns der daraus entgegen strömende Glanz, aber Geduld, wir werden immer deutlicher sehen, sein Inneres erkennen lernen. Schon können wir Gegegenstände des Tempels, worauf nur einzelne Lichtstrahlen aus dem Innern fallen unterscheiden und fassen, und sie erfüllen uns mit Genuss, — Spohrs Soli — wir werden auch den vollern Strahlenglanz — seine Tonmassen — ertragen lernen und in ihm uns sonnen. Doch genug der Allegorie. Spohr ist wesentlich in der Musik, der jetzt noch gewöhnlicher Praxis vorausgeschritten; ob mit klarem Bewusstsein und Absicht, oder durch den Instinkt des Genies geleitet, ist gleichgültig, und selbst das letztere zu vermuthen, genug, es ist so. Dieses Verachten des oft lächerlichen Verbots der sogenannt unerlaubten Fortschreitungen, wo dies Verbot nur konventionell nicht in der Natur begründet ist, wo sie selbst oft von ihr zur Erhöhung der Wirkung gefodert werden; diese fremdartigen überraschenden Akkordverbindungen, Uebergänge und Auflösungen; dieses Fortschreiten in Septimen- und Nonen-Akkorden und Dissonanzakkorden, ohne Zwischenauflösung in Dreiklänge; diese enharmonischen Verwechselungen u. s. w., welche alle der ältere Musiker, ganz unbehülflich darin, schmäht, der jüngere entweder zaghaft, nur als einen selten anzubringenden Schmuck anzuwenden wagt, oder die, thut er mehr, seine Komposition lächerlich machen, stehen bei Spohr als gewöhnlich, als nicht anders und nothwendig so, und zur Stelle sein müssend, da; sie hauchen seiner Musik eine Seele ein, welche uns auf eine eigenthümliche Weise ergreift und bezaubert. Diese Bezauberung würde sogar noch höher sein, wenn bei den enharmonischen Verwechselungen sie nicht blos unser innerer Tonsinn zu empfinden glaubte, wenn wir wirklich Es zu Dis, Ges zu Fis mit unsern leiblichen Ohren steigen hörten. Die alten Griechen hatten allgemein das Vermögen, diese Intervalle zu singen; die kunstgeübtesten Virtuosen auf Saiten- und Blasinstrumenten, und Sänger vermögen es auch bei uns wohl noch; aber die Massen der Instrumente und Menschen können diese kleinen Intervalle noch nicht unterscheiden und hervorbringen, und vielleicht ist dieser Exekutionsmangel ein Grund mit des geringern Effekts der Spohrschen Chöre, die zum Theil auf sie und andere kleinere und grössere, rein schwer zu exekutirende Intervalle berechnet sind. Es wäre übrigens eine interessante und belohnende Arbeit, seine Partituren, — dass Klavierauszüge besonders von seinen Arbeiten kaum die Schatten des Lebensbildes geben, das er aufgestellt, liegt in der Natur der Sache — mit der Absicht, daraus neue Regeln für die Akkordverbindungen an sich und in kontrapunktischer Hinsicht zu abstrahiren und kund zu machen, zu studiren, und insonderheit möchte ich praktische Kenntnissübung, Zeit und Gelegenheit zu einem solchen Durchstudiren haben, um Spohrs Fortschritte an dem Leitfaden verfolgen zu können, den mir meine allgemeine Theorie der Musik giebt; vielleicht würde mir die Freude, manches, was ich Laye auf den Grund meiner Theorie als gesehen könnend ahne, hier schon klar ins Leben getreten zu sehen. — Aus dem Vorstehenden lösen sich also die Fragen, womit meine Bemerkungen begonnen, glaube ich, dahin:

Beide Oratorien lassen sich als individuelle

*) Todesanzeige Mozart's im Berl. Musikal. Wochenblatte von 1791—92 Nr. 12.

nicht mit einander vergleichen, weil sie auf verschiedenen Basen beruhen; beide sind ihrem Zweck und ihrem Grundbegriffe gemäss von ihren grossen Meistern komponirt, und voll diesem angemessener Schönheiten; wenn mir, dem Evangelischen, aber der Grundbegriff des evangelischen Oratorii höher und erhabener erscheint, als der des katholischen, beide Arten wieder auf einen allgemeinern Grundbegriff, den christlich-religiösen Glauben überhaupt, basirt: so steht mir in diesem Bezuge auch das Individuum der erstern Art, (wie diese selbst) das Spohrsche Oratorium, weit höher, als das der zweiten Art, das Beethovensche Oratorium.

Nur noch einige Worte über das Werk des dritten Meisters, den 24sten Psalm von Schneider, der den zweiten Tag des Musikfestes verherrlicht.

Schneider hat seine Komposition auf dem gegenwärtigen bereits allgemein verständlichen Standpunkt der Musik basirt. Mit genauester Kenntniss der Mittel, die dieser ihm an sich, und um Kraft und Klarheit in den Massen, Schatten und Licht in dem Ganzen hervorzubringen, darbot, verlieh die Anwendung dieser Mittel seiner mit genialem Feuer konzipirten und von ihm geleiteten Komposition einen feierlichen imposanten Ausdruck; ihre Aufführung gleich einem, mit majesätischem Donner und feurigen Blitzeszungen, „die Herrlichkeit des Herrn," verkünden den Hochgewitter, und hinterliess dessen Eindruck auf die Versammlung. Schliesslich glaube ich noch bemerken zu müssen, dass ich nicht Mitglied des oben gedachten engern Ausschusses gewesen bin, nicht an den Ausführungen unmittelbaren Theil genommen, und dass mich sogar leider Zufälle, ohne meine Schuld, verhindert haben, Spohrs persönliche Bekanntschaft auf seinem Zimmer zu machen, so wünschenswerth es mir auch war. Dagegen ist die nähere Bekanntschaft mit den verehrten Fr. Schneider und Hermstedt eine der schönsten Früchte, welche das Musikfest mir gebracht hat.

Halberstadt, 13. Juli 1828.

A. Kretschmer.

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten,

(Fortsetzung.)

#### Herr Wauer.

Dieser im Fache der Karrikaturen, drolliger Karraktere und gutmüthig polternder Alter sehr schätzenswerthe Künstler, welcher nicht selten sogar zu erfreulicher Originalität sich aufschwingt und durch rastlosen Fleiss sich auszeichnet, — hat von der Natur keine Stimme erhalten, welche es ihm möglich gemacht hätte, jemals in die Klasse bedeutender Sänger sich emporzuarbeiten, aber deren dennoch genug, um, bei guter Schule und besonnenem Studium sehr Erfreuliches zu leisten und auch noch in spätern Jahren sich geltend zu machen. Von solcher Schule sind jedoch nur sehr wenige Spuren sichtbar, und was sich zeigt, das scheint mehr Produkt eigenen Triebs und rühmlichen Eifers als einer gründlich geregelten Anleitung und systematischer Anwendung technischer Hülfen zu sein. Daher kann und wird dieser übrigens jeder Bühne gewiss sehr empfehlenswerthe und willkommene Künstler, — als Sänger betrachtet, — immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen und durchgreifenden Totaleffekt nicht wohl irgendwo machen.

#### Herr Wiedermann.

Ein nicht durch grossen Umfang, aber durch Metall und Schmelz ausgezeichneter Bariton, welcher dem Karakter des Tenors näher liegt, als dem des Basses; unfehlbar mit grosser Anstrengung und nicht fruchtlosem Bemühen sich bildete, aber auch bemerkbar die Wohlthat gründlicher Gesangschule nicht genossen hat, um an dem á la Forti zuweilen auffallend kränkelt. Wie warm und lebendig sein Gefühl ist, wie löblich auch sein Geschmack erscheinen und eine reiche Erfahrung und edle Muster beurkunden mag, so verräth doch das Schwankende, ungleiche und oft an das Manierirte Streifende im Gesangsvortrag ebensowohl, als in dem zuweilen überladenen Spiel, — dass ein schönes Talent aus Mangel gründlicher Studien selbst seinen individuellen Zenith nicht erreichen kann.

Indessen kann Herr Wiedermann versichert sein, dass nicht viele deutsche Bühnen einen Bariton besitzen, welcher an Vorzügen ihm gleich käme, und nur sehr wenige eines bessern Künstlers in diesem Fach sich zu erfreuen haben; und dass er überall, wo er in geeigneten Partieen auftritt — eine willkommene Erscheinung sein wird.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 30. Juli. Nro. 31. 1828.

## 3. Beurtheilungen.

**Missa quatuor vocibus cantanda comitante Orchestra a Joanne Sebastiano Bach. No. 2. Simrock in Bonn. Preis 8 Fr.**

Die Zeit, in der von Sebastian Bach aus voller Brust, in unbeschränkter Dankesglut des Schülers, in freudigstem Eifer für die Ehre unsrer deutschen heiligen Kunst und das Frommen der Zeitgenossen geredet werden kann: diese Zeit wird einen Klang haben der Kirchenglocken zum ersten Adventsonntag, da ein heiliges Kirchenjahr beginnt! Solche Angelegenheit ist zu heilig, als dass sie zerstückt werden, und zu wichtig für Kunstgenossen, als dass sie übereilt heraustreten dürfte, bevor die verheissene Bekanntmachung der grössten Werke Bachs, der fünfstimmigen H-moll-Messe und der Passions-Musik nach dem Evangelisten Mathäus durch Nägeli und Schlesinger erfolgt ist. Mögen diese Männer, die sich dadurch — auch abgesehen von Nägeli's sonstigem Wirken — das grösste Verdienst erwerben, nur auch bedenken, dass jeder Aufschub der Ausgabe den Kunstfreunden um so mehr leid sein muss, je wichtiger die Sache selbst für die musikalische Welt ist.

Nicht so entscheidend, als die hier verheissenen Werke, doch von unschätzbarem Werth sind die von Simrock herausgegebenen: das fünfstimmige Magnificat, die wunderliebliche A-dur-Messe und die oben angekündigte G-dur Messe; Gaben, die jeden Musiker zum achtungsvollsten Dank gegen Simrock verpflichten; Werke, die dem Kunstjünger vielseitiges Studium, dem Kunstfreund unerschöpflichen Genuss, dem Denkenden einen unversiegenden Born zur Läuterung und Erfrischung seiner Anschauungen bieten. Das letzte Werk ist noch aus einem andern Grunde kein geeigneter Anlass, über Bach etwas Abschliessendes zu sagen. Es ist nicht nur keine vollständige Messenkomposition, sondern seine ursprüngliche Bestimmung zu einer solchen theilweis nicht ausser Zweifel. Wenigstens vom zweiten Satz (Gloria in excelsis) existirt eine andre Bearbeitung, in der die Einleitung bis S. 12 T. 6 der vorliegenden Partitur blosses (mit zwei Hörnern vermehrtes) Instrumentenspiel ist, und dann der Chor mit deutschem Text:

Gott der Herr ist Sonn' und Schild!

einsetzt. Vergleicht Ref. diesen Text mit dem in der Messenpartitur untergelegten:

Et in terra pax,

in jeder einzelnen Stimme und im Sinn der ganzen Stelle, so möchte er den letzten für den ursprünglichen, den deutschen hingegen für einen später von Bach oder jemand anders angepassten halten. Diese Meinung kann aber nicht mehr als Vermuthung sein, da es ihm noch nicht gelungen, jenes Manuskript mit deutschem Text zu Gesicht zu bekommen. Herr Professor Zelter in Berlin besitzt es; er und Herr Pölchau aus seiner reichen Bibliothek würden die beste und dankenswertheste Auskunft darüber geben können. —

Doch, einem solchen Werk gegenüber kann man sich die näher eingehenden und umfassendern Betrachtungen aus höherm Gesichtspunkte freudig versagen; es bleibt noch ein unerschöpflicher Quell vielseitiger Beobachtungen übrig.

Wenden wir uns im Sinn unsrer heutigen

Tonsetzlehrer (von der Mehrzahl zu reden) zu dem ersten Satz der Messe:

Kyrie eleïson! Christe eleïson!

in ganz äusserlicher Betrachtung: so springt schon die Bemerkung hervor, dass dieser unerschöpflich reiche Harmonienstrom, voll Frische, Freiheit, gedrungener Kraft, und Leichtigkeit, auf dem Weg unsrer Harmonie- und General-Basslehren, nach ihrer Weise der Harmoniebildung wohl zu klassifiziren und zu deuten, nicht aber zu erlangen ist. In solcher Auslegung (wie sie z. B. Kirnberger über eine hierzu besonders schwierige Fuge aus H-moll, aus Bachs wohltemperirtem Klavier geliefert) erscheinen die Harmonien als künstlich herausgedrehte und zusammengefügte Seltenheiten; bei Bach als das natürliche Resultat eines freien und bedeutsamen Ganges aller Stimmen. Vor vielen Kompositionen Bachs selbst ist dieser Kyrie-Satz fast in jedem Takt an neuen, überraschenden Harmoniefolgen reich, und nirgends wird sich die ungesuchte natürliche Entstehung vermissen lassen. — Es ist dies nicht Bachs Genie, nicht der Begeisterung für seine Aufgabe allein beizumessen, sondern der, je weiter man in sie dringt, wahrhaft magischen Gewalt der kontrapunktischen Schreibart; eine Bemerkung, die wohl durch wenige Kompositionen so sichtliche Bestätigung erhält, als durch diese.

Eben diese Schreibart hat in der folgenden Periode Unglauben und Aberglauben zugleich erlebt, da sie mit der individualisirenden, subjektivirenden Richtung der Kunst vorerst in Widerspruch gerathen musste. Mit sehr spärlichen Ausnahmen verrathen die Fugen in neuern Kompositionen ihren Ursprung aus äusserlichen Beweggründen. Ein Theil wird als Dokument einer eiteln Gelehrtheit geschrieben, ein anderer aus Unterwürfigkeit gegen die Tradition, dass Fugen ein Erfoderniss zum Kirchenstyl seien, etwa wie die Stola zum Priesteramt. Mit dieser Unterwerfung unter ein äusserliches Gesetz ist eine Verleugnung der eigenthümlichen Tendenz des Tonsetzers nothwendig verbunden. Die Fuge erscheint dann als ein — was sie ist — willkührlich Zugefügtes, an geistigem Gehalt Geringeres als alles Uebrige; so die Amen-Fuge in Hummels Messe *), in deren Thema und Ausführung nicht einmal jene schwache Färbung eines sanft feierlichen Ausdrucks sichtbar wird, die in den übrigen Sätzen hervorschimmert. — Mit dem traditionellen Aberglauben, der solche Fugen anräth, verbindet sich dann aus dunkler Ahnung ihrer innern Grund- und Inhaltlosigkeit der Unglaube an ihre Wirksamkeit; man möchte sie (als läg' es an einer Ungeschicklichkeit der Hörer) wenigstens recht fasslich machen — und in diesem Streben nach Popularität, in dieser dem Künstler seltsam stehenden Flucht vor dem Eigenthümlichern, Neuern, Kühnern, Stärkern, löst sich der siechgeborne Körper wie in einer heillosen Wassersucht vollends auf. Solche, so zahlreiche Erscheinungen sind es, die eben in tiefern, empfänglichern Gemüthern den Unglauben an die — gelehrte und nicht natürliche, wie sie meinen — Schreibart befestigen und schon bessere Talente auf halbem Wege zur Vollendung aufgehalten haben **).

Ein Stahlbad gegen diese Schwächen ist ein Werk, wie das vorliegende Kyrie. Wie die Leerheit jener neuern Fugenarbeit schon bei

*) Vergl. No. 28 S. 225.

**) Arbeit ohne Geist; und Geist ohne Arbeit: diese beiden Halbheiten, die nicht etwa in unsrer, als einer schwächern Zeit häufiger sind, als früher, sondern auf die sich nur die Aufmerksamkeit mehr hinzuwenden vermag, je mehr sich das Bewusstwerden des Geistes in der Musik entfaltet: sie können nicht oft genug beleuchtet werden; und nicht mit Unrecht ist ihre Betrachtung bei so vielen Gelegenheiten in diesen Blättern angeknüpft. Auch Engels Wort sei zur Beherzigung empfohlen.
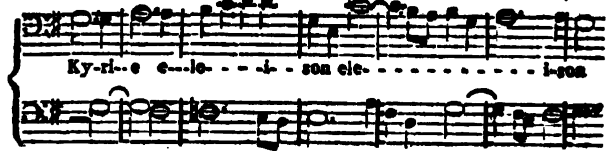
»Was nach Regeln gemacht wird, sagen Sie, wird allemal kalt, steif, ängstlich bleiben. — Das ist, recht verstanden, wahr; aber so, wie Sie es anwenden, sicher falsch, und also missverstanden.

So lange sich der Lehrling die Regel noch mit Bewusstsein denkt, sie sich immer zurückruft, noch keine Sicherheit in seinem Verfahren hat und immer zu fehlen fürchtet: so lange freilich wird die Ausübung äusserst unvollkommen, und selbst weit unvollkommner sein, als wenn er sich bloss der Leitung eines glücklichen Instinkts überliesse. Auch wird die Fertigkeit nach einer deutlichen Regelerkenntniss sicher später, als nach dunkeln Empfindungsideen erwachsen. Aber erwachsen wird sie denn nun am Ende doch; die sonst deutlich gedachte Regel wird selbst zur Empfindungsidee werden, die bei jedem

dem Thema vortritt, das unter den Doppelrücksichten auf bequemste Verarbeitung und leichteste Fasslichkeit nichtssagend gebildet wird: so trägt bei Bach jedes Fugenthema den Grundgehalt des Ganzen in sich; man erkennt schon im Thema, wie Ernst es ihm war, was zu sagen, man gesteht dem Gedanken Wichtigkeit genug im Voraus zu, ein ganzes Chor von Stimmen zu beschäftigen — kurz es ist kein müssiges Spiel um nichts. Mag er (in einem Thema jener kleinen Kirchenmusik, die No. 28 angeführt ist) schelten und eifern:
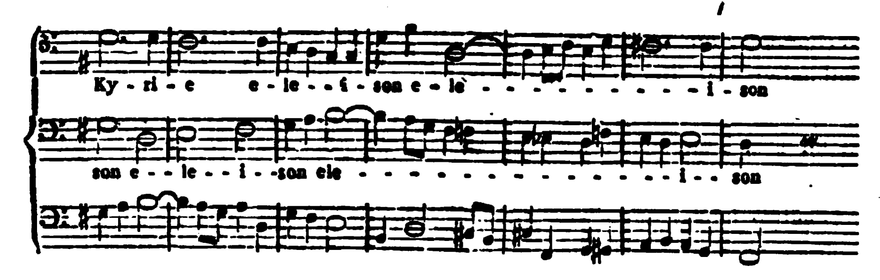



oder mag er in kindlich ruhiger Gläubigkeit hier sein Kyrie eleïson anstimmen:




überall spricht Geist, Wahrheit, voller Ausdruck; neben Erhabenheit und Ruhe des religiösen Berufs, Kraft und Innigkeit des Ausdrucks. So tritt nach dem ruhig emporschreitenden Gang unsers Thema's das Zurücksinken (Takt 3 zu 4) in die Unterquinte und eine Terz tiefer in die kleine Septime mit bewegterm Ausdruck demüthiger Scham und Besorgniss eines kindlichen Herzens hervor und hebt sich wieder mit dem Ausdruck sanft dringender Bitte. Dieses einfache Thema allein, singt man sich nur mit Empfänglichkeit hinein, könnte manchem Blick das wahre Wesen der Fuge entschleiern.

Schon die erste Antwort darauf erfolgt im Tenor in der Umkehrung, der der Bass mit einem zweiten Thema gegenübertritt:
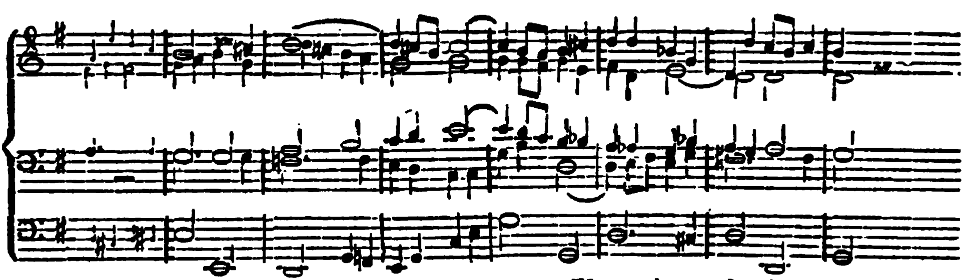



während der Orgel- und Orchesterbass seinen selbständigen Gang ruhig fortsetzt. Dass diese Umkehrung nicht, wie so oft, ein leeres ausgeklügeltes Kunststück ist, womit man den letzten Theil der Fugen bemerkenswerth zu machen pflegt — dass sie nothwendig ist, erkennt man schon äusserlich bei Erwägung des Thema's und der Stimmenlage; bei rechter Bewegung des Ge-

vorkommenden Fall mit grösster Leichtigkeit und Schnelligkeit sich darbeut: die Seele wird durch die Aufmerksamkeit, die sie auf die Regel zu wenden hat, von ihrer Kraft nichts mehr verlieren, denn es wird dieser Aufmerksamkeit nicht mehr bedürfen; die Ausübung wird eben so lebhaft, fliessend, geschmeidig, als bei dem blossen Lehrling der Natur, aber mit weit mehr Sicherheit, Wirkung, Geschick sich in Schwierigkeiten durchzuhelfen, erfolgen. — Freilich wird ein Mensch von Empfindung und Gedächtniss für die Musik, wenn er die Melodien, die er im Kopfe hat, ohne Noten auf dem Flügel wieder herauszubringen sucht, und die Finger braucht wie es die Natur ihm eingiebt oder die Bequemlichkeit ihm räth; freilich wird so ein Mensch weit leichter und früher ein Spieler werden, als der erst Noten lesen und die Finger nach Bachischer Methode setzen lernt. Erst bei jeder Note zusehn, auf welcher Linie sie stehe, oder wie oft sie gestrichen sei; sich des Diskant- und des Bassschlüssels erinnern, die Dauer der Note schätzen u. s. w.; bei jedem Anschlagen der Taste sich erst fragen, welcher Finger müsse genommen werden: das muss freilich eine ewige Zeit hindurch nichts als Zwang und Stümperwerk geben. Aber wenn nun am Ende die Fertigkeit kommt, wie sie bei ausdauerndem Fleisse nicht ermangelt zu kommen: so wird der Schüler, was jener nie werden kann, Meister; ein Meister, der alle auf dem Instrument nur praktikable Schwierigkeiten herausbringt, und mit einer Leichtigkeit, Präzision, Sicherheit vorträgt, die der blosse Naturalist nie ganz wird erreichen können.«

Ideen zu einer Mimik v. J. J. Engel. 1804. Th. 1.

führten hätte entweder der Wiederschlag schädlich geändert, oder der Tenor gewaltsam und sinnwidrig in die Höhe gedrängt werden müssen. Dieser Kunsttreue und Ungekünsteltheit verdankt nun Bach einen neu nüanzirten, besonders im dritten und vierten Takt des Gefährten noch wärmern und zartern Ausdruck des umgekehrten Thema's, welchem Sinne das zweite Subjekt in ruhigerm Gange und kleinerer Melodiebewegung wohl entspricht. Dieses wird nun, ebenfalls in der Umkehrung, vom Tenor dem ersten Subjekt in rechter Bewegung im Sopran entgegengestellt; der Alt folgt zuletzt, dem zweiten in rechter Bewegung vom Sopran gesungenen Thema mit dem ersten umgekehrten, dann, dem ersten (im Tenor in rechter Bewegung) gegenüber mit dem zweiten ebenfalls umgekehrten und nun schliesst die ganze erste Durchführung so ab:



Und so singen sich die Stimmen in Freiheit und Andacht entgegen, die eine hierhin, die andre dorthin gewendet, wie auf alten heiligen Bildern singende Engel gemalt sind, jedes für sich und alle einträchtig verbunden: die Innigkeit, Süssigkeit, Kraft, Erhabenheit kindlicher Gottesfeier. Dem reichen Schatz dieser vielstimmigen Sprache hat so auch kein anderer Ton, als G-dur, gefunden werden können.

(Schluss folgt.)

## 4. Berichte.

### Aus Leipzig.

### Ueber die Oper: „der Vampyr“ von Marschner.

Kurz vor dem Schluss unsers bisherigen Operntheaters, dessen Personale im letzten Winter bedeutend gelitten hatte, obgleich immer noch Opern, wie Oberon, Figaro, (letztere durch Mitwirkung der gastirenden Mad. Grünbaum), Don Juan, Faust, Wasserträger, weisse Dame u. s. w. gegeben wurden, und der Antheil des Publikums sich nicht eben verminderte, flammte die Thätigkeit unsrer Bühne noch einmal empor. Zwei neue, noch nirgends aufgeführte Opern wurden in Scene gesetzt. Die erste, der Zeit nach, war: die Sonnenmänner; was die Musik anlangt, ein Studium des sehr achtbaren Mitgliedes E. Genast, welches vom Publikum mit der Nachsicht aufgenommen wurde, die einem solchen Versuch unter solchen Verhältnissen gebührt. Die Kritik hat wesentlich nur das daran zu tadeln gefunden, dass Herr Genast seinen Versuch sogleich mit einer der höchsten Gattungen der Musik anfing, und dass er dazu einen trivialen und durchaus geschmacklosen Text wählte. Im Uebrigen ist in seiner Musik noch immer manches gelungen, z. B. ein Marsch der Ritter nebst vierstimmigem Gesang, und das fröhliche Lied der Knappen u. s. w., welches mit Recht Beifall erwarb.

Ein grosses Loos zog aber die Direktion mit der oben genannten Oper von H. Marschner, (früher Musikdirektor bei der königlichen Hofkapelle in Dresden), über welche ich hier etwas Genaueres berichten will.

Im Ganzen ist diese Oper ein geistreiches Nachtstück, aus dessen kräftigen Schattenmassen sich in scharfem Gegensatze hohe Lichtpartien hervorheben. An solchem Gegensatze des Schreckens und der Lust hatte die zu verstärkten Reizen fortschreitende dramatische Musik zuerst im Freischützen ihre Gewalt versucht und gezeigt. Ein Vampyr greift natürlich — oder auch unnatürlich — mit noch tiefern Schauern in die Menschenbrust als selbst Herr Samiel ein. Herr Wohlbrück, Schauspieler in Magdeburg, wählte diesen für Herrn Marschner zum Gegenstand einer Oper und suchte dabei die dem Lord Byron beigelegte Erzählung zu benutzen. Aber wie kann ein Abgeschiedener, welcher nach dem finstern Aberglauben einiger östlicher Völker zur Strafe gewisser Vergehungen scheinbar lebend umherwandelt, und den Menschen, besonders aber denen, mit welchen er einst in Verbindung gestanden, das Blut aussaugt, — die dann wieder Vampyre werden, — der Gegenstand eines ächt menschlichen Interesse sein! Er selbst handelt nicht eigentlich; sein Thun, zu welchem er verdammt ist, ist das einförmige, widrige Geschäft eines verhassten Thieres; es

muss sich vor den Augen des Zuschauers verbergen; und nur die gleissende Verführung, welche das erkorene Schlachtopfer an sich zieht, bleibt für die Darstellung auf der Bühne übrig. Aber wer handelt denn nun? Ist Widerstand des freien Willens gegen das furchtbare Geschöpf möglich? Hier hat der Bearbeiter des Stoffs für die Opernbühne einen Mittelweg einzuschlagen versucht. Er lässt — freilich etwas spät — den Gedanken hervortreten, dass über Gottesfurcht und reine Liebe die Nachstellungen der Hölle nichts vermögen. So wird der Vampyr aber zu einem schauerlichen Werkzeug des prüfenden Gottes gemacht, das die Hölle immer von Neuem bevölkert, und es ist ein schreckliches Schicksal für ein schwächeres Herz, ihm zu begegnen.

Herr Wohlbrück hat nun aber den ihm durch die gedachte Erzählung dargebotenen Stoff so behandelt. Er lässt zuerst Hexen und Geister auftreten; dann ihren Meister mit Lord Ruthwen. Dieser, der schon „dem Dienste jener verfallen," erlangt die Bewilligung seines Begehrens, noch „eine kurze Frist unter den frohen Menschen zu wallen," wie es im Texte heisst, wofern er bis zur nächsten Mitternacht „drei Bräute zart und rein" ihnen als Opfer bringt. Um welcher Verbrechen willen Lord Ruthwen zum Vampyr geworden, lässt sich zufolge einer spätern Scene nur errathen; wie er dem Dienste der „Hexen und Geister" verfallen sei, und woher jenes Begehren komme, wenn doch der Vampyrzustand, zufolge jener Sage, als ein unfreiwilliger Zustand der Strafe angesehen wird, dies leuchtet den Zuschauern nicht ein. Kurz Lord Ruthwen erscheint hier als Verführer des weiblichen Geschlechtes und macht sich mit grossem Appetit (welchen die erste Arie desselben ausspricht), an die Erfüllung seines Schwurs. Janthe verlässt ihre Aeltern und eilt ihm in die Arme. Sie singt:

> Ach ich muss sie ja betrüben,
> Denn es zwingt mich Dich zu lieben,
> Was Vernunft dagegen spricht.

Der Vampyr lockt sie hinter die Scene; der Vater, der sie sucht, hört ihren Hülferuf; man findet sie entseelt; und den Mörder fällt der Vater an und verwundet ihn tödtlich. Aubry, der diesen früher gekannt, und dem er einst das Leben gerettet, findet ihn, und wird von ihm (die Umstände sind nicht eben dringend) zu dem Schwur gebracht, dass er ihn nie verrathen wolle; darauf geleitet er ihn auf eine Höhe um ihn mit dem Gesicht gegen den Mond gekehrt zu legen. In einer der folgenden Scenen erscheint Ruthwen unter dem Namen Ferl von Mersden als vom Vater begünstigter Bewerber Malwinens, der Geliebten Aubry's. Der Vater kündigt der Tochter dies kaum an, so soll sie schon — und zwar vor Mitternacht, (eine befremdende Eile), seiner Gattin sei. Aubry erstarrt vor Entsetzen, wüthet, wird aber an jenen Schwur erinnert; der Vater drängt Ruthwen; Malwine wünscht erst Aufschub, dann äussert sie, dass sie ihrem Geliebten nie entsagen werde. In dieser Lage der Sache schliesst der erste Akt.

Im zweiten kommt Lord R. auf sein Gut und sucht die Tochter seines Verwalters, Emmy zu gewinnen, welche eben in Begriff ist, ihre Hochzeit zu feiern. Eitelkeit und Sinnlichkeit führen ihn zum Ziel. Aubry, der ihm nachgeeilt ist, kann das Unglück nicht verhüten. Ruthwen droht ihm mit der Strafe des Meineids. Nachdem er so die zweite Braut geopfert, erscheint er wieder in Davenants Hause und will Aubry's Geliebte zum Altare führen. Dieser widersetzt sich vergebens. Mitternacht ist vor der Thür. Ruthwen erinnert den Alten bei seinem Wort. Aubry in Verzweiflung will eben das Geheimniss aussprechen, da fodert die Hölle Ruthven zurück; er verschwindet in Flammen. Der Vater erkennt die Gefahr, welcher seiner Tochter entgangen und vereinigt nun die Liebenden. Alle singen „wer Gottesfurcht in Herzen trägt" u. s. w. und preisen den Himmel, während eigentlich die Hölle das ihr beigelegte Recht ausführt; Aubry aber schon ausgerufen hat: ich verzweifl' an Gottes Macht, unheilbringende Dämonen scheinen die Schöpfung zu bewohne — und Malwine geklagt hat: „Muth und Vertrauen verlassen mich, Vater im Himmel erbarme Dich!" —

Dies ist der Gang der Haupthandlung, deren Schwächen und Anstösse der Leser hieraus zu erkennen im Stande ist. Dazwischen sind einige Scenen, in welchen Malwine und Aubry sich gegen einander und gegen den Vater aussprechen, so wie die Scenen gestellt, in welchen Emmy's Hochzeit von den Dienern und Landleuten vorbereitet und gefeiert wird. Die letztere Episode, in welcher die Freude bis zur höchsten Lustigkeit steigt, nimmt einen ziemlichen Raum des zweiten Akts ein, der daher jene starken Gegensätze aufstellt und darum auch mannigfaltiger ist, als der erste. Ungeachtet jener in die Augen springenden Schwächen muss man jedoch gestehen, dass der Verf. des Textes in der Anordnung der Scenen und in einzelnen Schilderungen der Situationen, Geschick und Talent bewiesen hat. Herr Marschner hat diesen Stoff mit Feuer der Phantasie und des Gefühls in sich aufgenommen, und zu einem Ganzen verarbeitet, in welchen man den glücklichen, aber auch mit eigenthümlichen Kräften ausgerüsteten Nachfolger Webers erkennt. Denn wenn man in manchen Punkten, z. B. in der Art der Bildung der Ouvertüre, in einigen durch Weber in Aufnahme gekommnen Wendungen der Melodie, in den vorkommenden dissonirenden Vorhalten, unvorbereitete Akkorden, weit auseinandergelegten und aufeinander folgenden

Septimenakkorden den Einfluss jenes Tonsetzers wahrnimmt, und in den Melodien wie in dem Kolorit der Instrumentation, besonders in den finstern, kräftigen Partien, Anklänge aus dem Freischützen und aus Euryanthe vernimmt, so ist doch von eigentlicher Entlehnung nicht die Rede; und Anderes beweist dagegen ein Feuer der Erfindung, und eine Gewandheit in der Anwendung der Tonmittel, welche, je genauer man mit dem Werke vertraut wird, die Wirkung eines zur Meisterschaft glüeklich aufstrebenden Talentes auf den Zuhörer ausübt. Die Musik setzt allerdings Zuhörer voraus, welche an starke Reize schon gewöhnt sind, und die Voraussetzungen des Stoffs gelten lassen. Solche ergreift sie, und so hat auch bei uns seit langer Zeit keine Opernmusik das Publikum so erregt und interessirt. Man kann zufolge des zu Grund gelegten Textes drei Hauptpartien der Musik unterscheiden; die finstere, in welcher das Wirken teuflischer Mächte und ihre Verführung geschildert wird, — sie ist die starke Seite des Komponisten, von welcher er sich am Meisten an Weber anschliesst, aber doch wie das zweite Hexenchor und das Verführungsduett im zweiten Akt beweiset, etwas Eigenthümliches zu schaffen im Stande ist; die zweite ist die menschlich rührende Partie, der Ausdruck der unschuldigen Liebe — sie scheint uns die schwächere zu sein, in welcher der Komponist minder eigenthümlich ist; die dritte die heitere und humoristische, welche in den episodischen Scenen des zweiten Akts zum Vorschein kommt — sie scheint uns die stärkste Seite des Komponisten und giebt uns die Hoffnung, er werde dereinst die in der letzten Zeit so vernachlässigte komische Oper mit entschiedenem Erfolg bearbeiten können. Dass der Komponist noch hier und da in seinen Mitteln schwelgt, manche Sätze zu lang entspinnt und dadurch ermüdet, (dies gilt vornehmlich der zweiten Hälfte des ersten Akts), Tonmassen häuft und Schwierigkeiten für den Gesang und für die Orchesterpartie nicht spart, wodurch der Klarheit geschadet wird; dies sind Mängel, die man dem Kraftgefühl eines jungen Komponisten, der gegenwärtig nach der Palme des Ruhmes strebt, nicht zu hoch anrechnen muss. Das richtige Verhältniss der Länge der Stücke würde der Komponist vielleicht besser getroffen haben, wenn er die Stücke nicht durch gesprochne Prosa getrennt, sondern eine ununterbrochne Opernmusik geliefert hätte. Bei der gegenwärtigen Behandlung fällt es ohnedies auf, dass die bedeutende Scene, in welcher Aubry den Lord Ruthwen verwundet findet, und ihm den wichtigen Schwur ablegt, ganz ohne Musik abläuft. Seit der zweiten Aufführung hatte der Komponist einiges mit gutem Erfolg abgekürzt; in den letzten Aufführungen traten durch die Gebrechen der Sänger einige unwillkührliche und das Ganze störende Abkürzungen durch Hinweglassen einiger Stücke des zweiten Akts ein. Immer, und auch von den zahlreich anwesenden Fremden wurde diese Musik als eine ausgezeichnete Erscheinung anerkannt; einzelne Lieblingsstüke hörte man bald zum Pianoforte singen. *) und für Blasinstrumente arrangirt, an öffentlichen Orten vortragen.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Wien.

(Schluss.)

Vor Kurzem starb hier, tief bedauert von allen, die ihn kannten, und dann auch lieben mussten: der K. K. Hof-Kapellsänger, Karl Weinmüller. Er war früher eine der schönsten Zierden unsrer damals so herrlich blühenden Opernbühne; eine kraftvolle, höchst sonore, schmelzend-biegsame, gegen drittehalb Oktaven umfassende Bassstimme, ein ächt deklamatorischer, durch Verstand und Verständlichkeit belebend gehobener Vortrag, ein Spiel, auf Natur und Wahrheit basirt — solche, selten vereint zu findende Eigenschaften machten seinen Abgang vom Theater unersetzlich. Wer ihn als Richard Boll, Sarastro, Osmin, Leporello, Zamoski, Rocco, Figaro, Alphonso, Gärtner im Waisenhause, und noch vielen andern Rollen sah und hörte, wird seiner nie, gewiss nie vergessen. —

Im entwichenen Karneval machten mehrere der hiesigen Musikhändler ganz artige Geschäfte mit — Tänzen aller Art, und unter den bizarrsten Titeln. So weit ist es gekommen mit dem grassirenden, verschrobenen Geschmack, dass dergleichen Allotria zu den allergangbarsten, sich fast allein noch rentirenden Artikeln gehören, während dem von den neu erscheinenden klassischen Produkten eines Beethoven, Spohr, Weber, Moscheles, Onslow, Romberg, — der auf unserm Platze noch ganz steinfremden, ausgezeichneten Berliner Komponisten gar nicht einmal zu gedenken — kaum wenige Exemplare an Mann gebracht werden können. Besonders hat Haslinger durch ein grosses Sortiment von Ländlern, Walzern, Galopps, Ecossaisen, Allemanden, Polonaisen, Tempête's, und wie die Unband's sammt und sonders heissen mögen, wohl nicht eigentlich seinem Verlag, doch um desto gewisser seinen Säckel bereichert, und von dem abgefallenen Gewinn sich höchst wahrscheinlich in den Stand gesetzt, wenigstens einen Theil der grossen Kosten von Hummels neuer Pianoforte-

---

*) Der Komponist hat einzelne Stücke bei Fr. Hofmeister im Klavierauszug herausgegeben, und wird nächstens den vollständigen Klavierauszug in derselben Musikhandlung erscheinen lassen.

Schule zu decken, deren Herausgabe in deutscher Sprache, welche zu gleicher Zeit mit jener in Paris und London an's Licht treten wird, er ausschliesslich, durch ansehnliche Privilegien vor dem Nachstich gesichert, entrirt hat. Dieses Werk des berühmten Meisters, woran er, seinen eignen mündlichen Aeusserungen zufolge jahrelang gearbeitet und gefeilt, und alle, auf seiner Künstlerlaufbahn zur persönlichen Ausbildung gesammelten Erfahrungen als unschätzbares Vermächtniss, seinen Zeitgenossen und Nachkömmlingen zu Nutz und Frommen niedergelegt hat, und mit welchem er, ein Tonmeister des ersten Ranges, allerdings in der Kathegorie eines vollgültigen musikalischen Gesetzgebers aufzutreten ermächtigt ist, wird, dem ausgegebenen Prospektus zufolge, in 3 Theilen, und mehr als 400 Gross-Folioseiten, nebst dem Elementarunterricht die theoretischen Gesammt-Regeln des Fingersatzes, der Ausschmückungen und Verzierungen, des Vortrags u. s. w. auch eine Anweisung zum freien Phantasiren, vorzüglich aber die höchst schätzenswerthe Zugabe von 2200 praktischen, sorgfältig gewählten, durch die grösstmöglichste Mannigfaltigkeit einen nicht zu berechnenden Nutzen gewährenden Uebungsbeispielen enthalten, und somit jeden Anfoderungen des Lernenden wie des Lehrenden auf das allervollkommenste entsprechen. Zur willkommenen Zierde gestaltet sich das nach Grünlers Originalzeichnung von Stöber gestochne an dem Frontispiz prangende, wohlgetroffene Bildniss des Verfassers, welchem Sr. Majestät, der Kaiser Nicolaus I. von Russland, huldreichst die Zueignung gestatteten, und der Pränumerationspreis von 8 Thalern sächs. kann hinsichtlich des Umfangs und Inhalts nicht unbillig genannt werden. —

Schon beinahe vor Jahresfrist haben unter der anonymen Firma: „Freunde und Verehrer des seligen Beethoven,“ dessen Biographie, zu welcher der Testaments-Vollstrecker Originalmaterialien, und authentische Urkunden zu liefern sich erklärte, im Subscriptionswege angekündigt, ohne jedoch diesfalls die Bedingnisse, den Ort der Vormerkung und die Zeit des Erscheinens namhaft zu machen. Da indess bis zur Stunde nichts weiteres davon verlautete, so scheint das ganze Projekt wieder in die Brüche gegangen zu sein. —

---

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten,

(Fortsetzung.)

### Herr Woltereck.

Ein Mann von schöner Gestalt, von umfangreicher, energischer, beugsamer und in der eigentlichen Basslage mächtiger Stimme; von unverkennbarem Talent für Gesang und Darstellung; ein Name von nicht geringem Ruf in einigen Städten, und bedeutender Routine; ein Mann von Beruf, wie nur wenige sich dessen erinnern können, und dennoch — nur sehr mittelmässig als Sänger und wenig bedeutend als Darsteller! Denn selten ist seine Intonation ganz rein, seine Scale ist ungleich, ja holperig, seine Register bilden kein Ganzes, sein Portamento ist weder glatt noch energisch, seine Koloratur sehr mangelhaft, seine Sprache im Gesang oft ganz unverständlich, sein Recitativ kein deklamatorischer Gesang und keine gesungene Deklamation, seine Wirksamkeit in den Ensemblestücken sehr zufällig und nicht immer vom Geist des Tonsetzers, der Situation und des Karakters geleitet, seine Arien weder als Konzertgesang hinreissend, noch als dramatische Monologie empfunden und gegeben; und welche gespreizte Manier und Ziererei im Spiel, welches unzeitige Hervortreten und sich geltend machen wollen, welcher Mangel an edler Haltung und aus der Seele strömender Mimik! — Herr Woltereck ist Sänger von Ruf und Beruf, — ich glaube daher meine Ansicht ungeschmückt geben zu müssen; ohne Zweifel leidet auch er an der deutschen Theaterseuche, woran so viele treffliche Talente schon verloren gingen und deren noch mehr verloren gehen werden; weil an Mohren keine Wäsche hilft, und eine Barbierstube in der Regel weit grösserer Sorgfalt würdig befunden wird, als die Leitung einer deutschen Bühne mit und ohne Prädikat. Im Vertrauen auf eine hübsche Figur, eine klangvolle Stimme, sattsame jugendliche Keckheit; im Bewusstsein, wie unbegreiflich leicht es ist den Ohren jener allzeit schmachtenden und romanenfertigen sogenannten gebildeten Damen du jour zu gefallen, wenn man nur erst vor ihren Augen oder vor ihrer reizbarer Phantasie einige Gnade gefunnen hat; in der Ueberzeugung von der Zahl und Macht jener gutmüthigen Theatergäste, welche jugendliche Talente immer gütig mit Beifallstürmen unterstützen; von der Streitsucht, Parteilichkeit, ja Erkäuflichkeit so mancher Journale, drängen sich junge Herren und Damen zu der Bühne, und sind den Direktionen willkommen, weil sie für 150 Thlr. jährlich — dieselben (?) Dienste leisten, welche der Impresario vielleicht mit einigen Tausenden erkaufen müssen. Aber — wir haben früher nichts tüchtiges gelernt, gehören nicht der Klasse der Genies an, und finden es überflüssig, beschwerund oft sogar unmöglich — beim Theater einmal angestellt — das versäumte nachzuholen. So bauen wir ein Haus ohne Fundament, finden doch (wenn es nur einen hübschen Anstrich hat) bei der Unzahl von Bühnen und unverhältnissmässig — kleinen Zahl von Künstlern — von Zeit zu Zeit einen Käufer dafür,

bis der Anstrich verblüht ist — und die Nichtigkeit des Baues in voller Blösse zeigt. —

Herr Woltereck wird noch manches gute Engagement finden, da seine Fehler so vielen gemein, seine natürlichen Vorzüge nicht vielen eigen sind, und eigentliche Künstler bei vielen Kunstanstalten unter die entbehrlichsten aller Möbel gezählt werden!

### Herr Zschiesche.

Selten geniesst ein Sänger das Glück, alle Stimmen über seinen hohen Werth einig ertönen zu hören, in solchem Grade, wie Herr Zschiesche. Behagt dem Italiener die klangvolle Schwebung seines Portamento und die Deutlichkeit, Rundung und Abgeschliffenheit seiner Koloratur, verbunden mit Eleganz und Reichthum in den Fermaten und Verzierungen, so freut sich der Deutsche zugleich, einen Sänger zu hören, welcher solchen Vorzügen die geistige Bedeutung der Komposition nur höchst selten opfert, feurig und markig deklamirt, die Harmonie ehrt, dem Karakter Schritt vor Schritt folgt, eine Romanze eben so innig vorträgt, wie er in der Bravourarie zu glänzen versteht, und kaum etwas anderes zu wünschen übrig lässt, als eine noch flüssigere Bildung seines Darstellungsvermögens und der äussern Haltung. Herr Zschiesche besitzt in dem vollkommen verbundenen reichen Umfang von [Notenbeispiel] zu [Notenbeispiel] alle Mittel, um die Mehrzahl der eigentlichen Basspartien und der Baritone mit Anstand vortragen zu können, und wirklich dürfte auch schwer zu bestimmen sein, ob seinem Sarastro oder seinem Aliprando der Preis gebühre. Dem Umfang nach zu urtheilen, muss seine Stimme um so mehr zu den Bässen gezählt werden, da seine tiefern Chorden sehr voll und kräftig ertönen. Folgt man jedoch seinem Vortrag genauer, so erscheint gerade in der eigentlichen Kantilene des Basses [Notenbeispiel] man könnte sagen in der Bass-Kabalatte — seine Stimme nicht mit dem alles basirenden und über alles herrschenden Kernklang des eigentlichen Basses, und dadurch äussert sie sich qualitatio als ein Bariton von ungewöhnlichem Umfang, und gegenwärtig in Deutschland schwerlich übertroffener Ausbildung. Daher auch dieses seltenen Sängers schönste Erfolge da stets gefunden werden, wo es sich darum handelt — in blühend schmeichelnden Weisen innigen Gefühls — Leidenschaften zu beschwichtigen, das Herz zu beruhigen, sanft zu erheben, zarte Uebergänge zu Heiterkeit und Scherz zu bilden — oder mit der Zaubermacht klarer, einfacher, gediegener Ruhe zu überzeugen, zu imponiren, ohne durch Posaunenkraft gleich Josua zu betäuben und niederschmettern zu können.

Eine seltene Eigenschaft, deren Mangel so oft und selbst bei sonst trefflichen Sängern schmerzlich vermisst wird, darf ich nicht unerwähnt lassen, da sie so einflussreich auf den Totaleffekt ist, und gewöhnlich — von den Lehrern junger Sänger mit Stillschweigen übergangen wird; ohne Zweifel als eine der vielen Kleinigkeiten, welche sich von selbst verstehen, in dem Titel eines Sängers von Natur mit begriffen sind, und die Vollkommenheit der Harmonie intensiv begründen. Ich meine: das Beachten des richtigen Verhältnisses der konzertirenden Stimmen in allen Ensemble-Stücken vom Duett an bis zum stimmreichsten Finale; das freundliche Rücksichtnehmen auf die Kräfte und die Schwächen des Mitsigenden nicht nur, sondern auch auf die ökonomische Intention des Tonsetzers mit jeder einzelnen Stimme, welche den Totaleffekt der gegebenen Harmonie erkämpfen sollen, und welche unfehlbar auszusprechen kein Zeichen der Notenschrift genügt. Wie viele Sänger glauben fort und fort durch die Macht ihrer Stimmen glänzen zu dürfen, und materiellen Triumph über einen schwächer Begabten erringen zu dürfen! Wie oft hört man Tenore, welche mit zarten Sopranen in sanften welligen Terzengängen fortschreiten sollen — alles lustig übertönen, als ging' es zum Kirchweihtanz! Wie schweigsam zeigen sich alsdann solche Schreier in den Ensemblestücken, wo sie nicht glänzen zu können glauben; wie sehr verhunzen sie die Harmonie, und beurkunden ihre musikalische und geistige Stümperhaftigkeit bei allen sonstigen guten Eigenschaften; wie jämmerlich radbrechen sie damit gerade die tiefgedachten und herrlichst ausgeführten Tonwerke. Aber — wer frägt danach! Die gran Aria folgt, und die Menge brüllt bravo! — Wahrlich, das Bild der Isis zählt der eingeweihten Schauenden mehr, als die Göttin der Harmonie, zu deren Tempel alle Welttheile und Generationen sich drängen!

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

**BERLINER**

**ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG**

Fünfter Jahrgang.

Den 6. August. — *Nro.* 32. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Militärische Musik *).

Wenn man auch wirklich die militärische oder sogenannte türkische Musik in den neuern Melodien, in der Melodienfolge rapsodisch-fragmentarischer Setzart, womit sie sich von ihrem eigentlichen Karakter oft entfernt, und der zuweilen sonderbaren Zusammenstellung der verschiedenen Instrumente wegen mit einiger Strenge beurtheilen möchte, so wird man doch gar bald auch unwiderstehlich zur Nachsicht hingerissen, wenn man sie im Freien hört; ja, es dürfte wohl nicht bald und schneller ein andrer Styl ein ganzes Volk so ansprechen, wie dieser. Leben und Feuer, eine die Sinne betäubende Kraft, strömt aus allen, man könnte sagen, durchaus eingreifenden Instrumenten. Ob die Töne diesen schmeichelnd abgelockt, ober auch gewaltsam hervorgezwungen sind, das schwächt den Eindruck nicht; der Schall dringt erhebend in die weiteste Entfernung, und hört man selbst die Melodie nicht mehr, so wird die Trommel oder die Trompete, ungeachtet ihrer beschränkten Individualität, da sie das Zeitmaass bekräftigen, auf die Melodienform schliessen lassen, im Allgemeinen noch begeistern; und in dieser Wirkung ist unläugbar der vorgesetzte Zweck erreicht, der einzig und allein wohl darin besteht, den Geist des Militärs rege zu erhalten, nach Umständen zu erheben, den Heldenmuth anzufachen. Was sich auf Kosten dessen eben nicht Löbliches und gar oft Unerhebliches mit einschleicht, muss man daher billig übersehen, und nur etwas weniger apprehensive Ohren haben. Wer sich noch z. B. an die einst schwerfälligen Märsche der k. k. österreichischen Armee erinnert, findet der die gegenwärtigen in der Bewegung, in den helltönenden Instrumenten, die den Schritt des ersten wie des letzten Mannes in einem Regiment im Marsche mit deutlich markirten Zeittheilen sicherer und ungezwungner machen, nicht zweckmässiger? Hat nicht Haydn selbst in seiner militärischen Symphonie den besten Fingerzeig damals gegeben, mit welcher Wirkung dieser Styl überhaupt behandelt werden könne? Wird der, welcher einen französischen Marsch gehört hat — war er karakteristisch oder nur gefällig und tändelnd — nicht das Angeführte bekräftigen können? Man sage dagegen, was man will, wenn sich die allgemeine Stimme dahin erklärt, das benutzen zu müssen, was gut und nicht zweckwidrig ist, so werden doch Vorurtheile nicht die Oberhand behalten; selbst der Kunstrichter amüsirt sich oft recht sehr bei solchen mit Fleiss und Genauigkeit einstudirten Pieçen, indess er sich gezwungen sieht, manches daran zu tadeln; er wird das augenblicklich effektive Tonwerk, das jeden in seiner Nähe mehr oder weniger, aber doch anspricht, nachsichtig bemessen, und seine Kunstansicht nicht bloss auf todtkalte Regeln gründen.

*) Aus No. 35 des 2ten Jahrgangs der Wiener musikalischen Zeitung (allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, 1818), die längst aufgehört hat; die Aufbewahrung wohl werth. Der Trefflichheit preussischer Feldmusik ist schon öfters gedacht worden, sowie des günstigen Einflusses Spontini's auf sie, aus dessen Kompositionen unsre Regimentsmusiker den militärischen Klang überall herausgehört haben. Vaterländisch kriegerische Klänge wird vielleicht erst der nächste vaterländische Krieg lehren. D. R.

Krommer, Starke, Moscheles, Payer, Schwarz, Schiedemayer und mehrere andre brave Komponisten und Kapellmeister haben nun mehrere Jahre wechselweise in diesem Genre für österreichische Regimenter Tonwerke, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge, geliefert; wie weit man es bisher in der Ausführung gebracht hat, mag zum Theil Folgendes beweisen:

Am 26. Mai wurde Abends vor dem k. k. Hofkriegsgebäude von dem Musikchor des löbl. Infanterie-Regiments Colloredo Mansfeld unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Stephan Weiss, von 55 Individuen Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, von L. van Beethoven, für die türkische Musik eingerichtet, gegeben. Dieses für die militärische Musik besonders geeignete Werk verdient durch diese Produktion, die bisher von mehrern Regiments-Kapellmeistern beinahe für unmöglich gehalten wurde, gewiss einige Aufmerksamkeit. Wem die Schwierigkeiten beim Einstudiren von solchen Tonstücken bei Regimentsmusiken bekannt sind, wo gerade nicht Mann für Mann noch die festen musikalischen Kenntnisse besitzt, besonders unter der Mannschaft ausser den engagirten Hoboisten (der sogenannten Spielleute) der wird gestehen, dass die Thätigkeit des Herrn Weiss lobenswürdig ist, da er jeden Mann der Spielleute einzeln vornehmen, und ihn mit jeder Veränderung des Zeitmaasses bekannt machen, dann erst noch viele Ensemble-Proben vornehmen musste, um eine Produktion dieser Art zu bewerkstelligen, die man sicher gelungen nennen kann,

Da die Schwierigkeiten der Violinen, vorzüglich in der ersten Abtheilung dieser Komposition, meistens unter das Piccolo, Flöten, Oboen und Klarinetten vertheilt werden mussten, so wird man leicht begreifen, wie schwer die Sätze auf diesen Instrumenten auszuführen waren. Die verschiedenen Uebergänge machten es erfoderlich, um die Hauptstimmen fortzuführen, dass man Klarinetten in B, C, D, Es, G benutzte, daher auch die Aufmerksamkeit der Spielenden sehr gross sein musste, um den richtigen Eintritt einer oder der andern Klarinette in die Oberstimme nicht zu verfehlen, ja sogar nicht bemerkbar zu machen. Eben so brauchte man Trompeten in C, D, Es, F, A, welche in der ganzen ersten Abtheilung alle konsonirenden und dissonirenden Akkorde vollkommen gaben, und der Uebersetzer dürfte in dieser Hinsicht zu entschuldigen sein, wenn er die Schluss-Tonart nach dem Original in der Abtheilung nicht beibehielt. Noch ist zu bemerken, dass die Auffoderung von englischer Seite (Es-Trompete) etwas furchtsam schien, weil das E auf dieser Trompete grosse Sicherheit heischt; die franzősichen Trommeln und Trompeten könnten Anfangs weiter entfernt sein, das Dämpfen der erstern macht den Effekt nicht, wie eine allmählige Annäherung; dasselbe wäre auch bei der grossen Trommel (Kanonade von französischer Seite) zu wünschen; der Sturmmarsch wäre etwas geschwinder, und so immer schneller bis zum höchsten Prestissimo zu nehmen, die Bass-Instrumente könnten dabei eingreifender sein, da man sie von dem Getöse der Trommeln häufig gedeckt findet. Die zweite Abtheilung gelang vortrefflich, und kann sich das Personale zweckmässig in einem grössern Raume austheilen, stört seine Aufmerksamkeit nicht das Gerassel vorüberfahrender Wagen: so wird dieses ruhmvolle Unternehmen, das unverkennbar den Stempel einer ausserordentlichen Mühe, eines eisernen Fleisses trägt, und allen militärischen Musik-Chören zur Aneiferung dienen mag, noch herrlicher und dankbarer gewürdiget werden können.
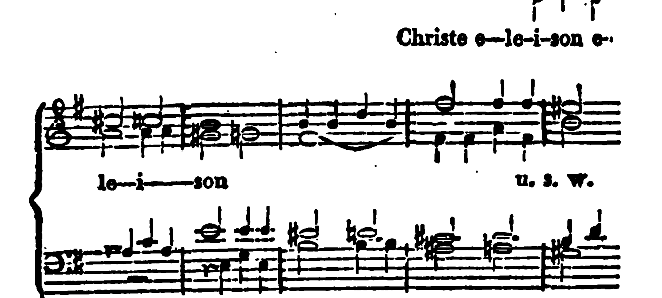
---

## 3. Beurtheilungen.
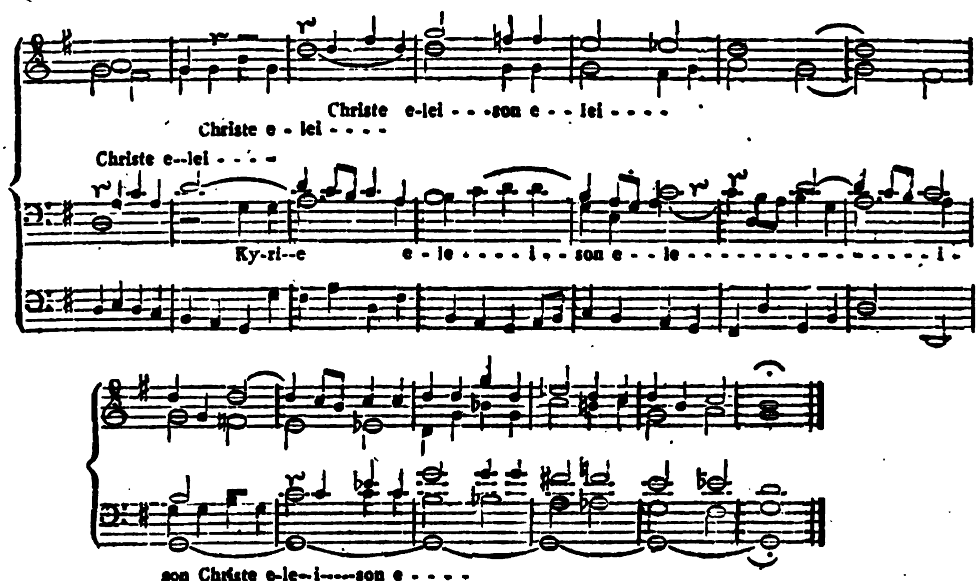
### Missa quatuor vocibus cantanda comitante Orchestra a Joanne Sebastiano Bach. No. 2. Simrock in Bonn. Preis 8 Fr.

(Schluss.)

So ist in dem hier schliessenden ersten Theil der Fuge der erste Gedanke, Kyrie eleïson, gefeiert, und nun intoniren die Stimmen mit bewegterm, dringenderm und flehenderm Ausdruck, darum aber in engerer Folge, das Christe eleïson, ein drittes Subjekt, das sich hier zuerst zu einem kanonischen Zwischensatze gestaltet:
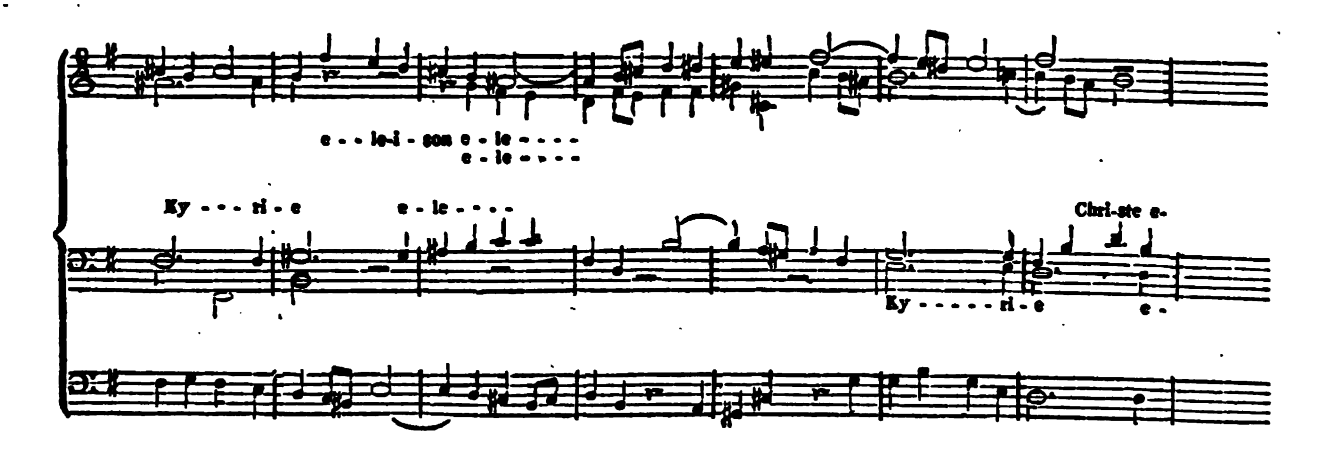



dem der erste Gedanke, Kyrie eleïson lebhafter in engerer Durchführung nachdrängt; zuerst, einen Takt nach obigem Satze setzt der Alt ein, zwei Takte darauf der Tenor, drei Takte später der Sopran (alle in der Umkehrung) nach noch zwei Takten, der Bass in rechter Bewegung; dann folgen noch einmal in beiderlei Bewegungen Alt, Tenor und Bass in spätern Eintritten bis zu einem zweiten Schluss in der Paralleltonart. Schon zuvor hat aber bei der letzten Intonation des ersten Subjekts der Tenor das dritte zweimal dazu verkündet; beide vereinen sich in dem hier beginnenden dritten Abschnitt der Fuge enger miteinander, als im zweiten; und zu dem fortgesetzten letzten Gliede des ersten Subjekts im Sopran intoniren Alt, Tenor, Bass, Instrumentalbass nach einander das erste Glied des dritten, das nun an der Stelle des zweiten in immer festere Verbindung mit dem ersten tritt, bis zuletzt (denn wer mag das Ganze Zug für Zug beschreiben?) nach einem die flehende Bitte befestigenden Orgelpunkt, auf dem ersten Subjekt als Grundlage, aus dem Inhalt des dritten mit dem gesteigertsten Ausdruck innigen Flehens der Schluss sich so bildet:




Gedenken wir noch einmal des Kyrie-Christe eleïson aus der A-dur-Messe, das in No. 28 S. 233 beiläufig besprochen wurde. Dort waren Kyrie und Christe eleïson in ihrer verschiedenen Bedeutung gänzlich getrennt und eine Wiederholung des Kyrie zum Abschluss erfoderlich, um den Sinn vom subjektivern Ausdruck des Christe wieder zu der umfassendern Bedeutung eines allgemeinen Gebets zurückzuführen. Auch hier, in der G-dur-Messe, ist die Sinnesverschiedenheit des Kyrie und Christe festgehalten. Allein beide sind nicht entschieden, als verschiedene Tonstücke getrennt, durchdringen sich vielmehr immer inniger, sowohl der äussern Anordnung, als der innern Bedeutung nach — die sich dadurch eben als identisch darstellen. Der erste Theil der Fuge schloss ruhig auf der Tonika ab, das erste Christe trat gesondert (wenn auch anschliessend) auf und verstummte bei dem ersten Wiedereintritt des Kyrie, um erst bei dem siebenten, am Schluss dieses Theils, sich wieder anzukündigen. Es begann wiederum

den *folgenden* Abschnitt, nicht aber als einen getrennten; die Oberstimme verbindet ihn vielmehr mit dem vorigen in einem Vorhalt, mittelst einer Fortführung des letzten Gliedes des ersten Subjekts. Hier steigert sich noch das erste Subjekt (S. 5 Syst. 2 T. 6 u. f.) durch Engführung und Verwandlung der Sexte im vierten Takt in die entscheidende Oktave und nun erst waltet das Christe eleïson ununterbrochen, wird über dem Orgelpunkt festgehalten, bildet den Uebergang zum Schluss im Hauptton und nimmt das Kyrie belebend und bestärkend als seine Begründung und Befestigung auf.

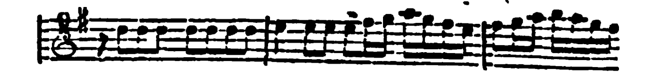
Dieser Ideengang belebt nun das Ganze mit einer innerlich nothwendigen und höchst wirksamen Steigerung. Der erste Theil hält sich im Wesentlichen in G-dur, mit dem Ausdruck kindlich edlen, in ruhiger Andacht sich erst erhebenden Sinnes: die Eintritte des Hauptsubjekts (Kyrie) erfolgen im Einklang der Tonika; in der Quinte derselben; auf dem Grundton des Dominanten-Dreiklanges, der aber als Sextenakkord erscheint; auf dem Grundton des tonischen Dreiklanges, der ebenfalls — und zwar nach beiläufiger Berührung von H-moll — als Sextenakkord eintritt; dann zweimal auf der Terz des kleinen E-Dreiklangs. Der zweite Theil bewegt sich nach jener feurigern Wendung des ersten Christe durch G, D, A, E, H, Fis — mit feierlicherm Gange wesentlich in E-moll; Modulation und Stimmeintritte, — z. B. der hier im Bass:




werden überraschender, hochfeierlicher, bis dann im folgenden Theil, der wesentlich auf D steht, neben dem bisherigen Ausdruck die Wärme und Innigkeit des Christe alles durchdringt.
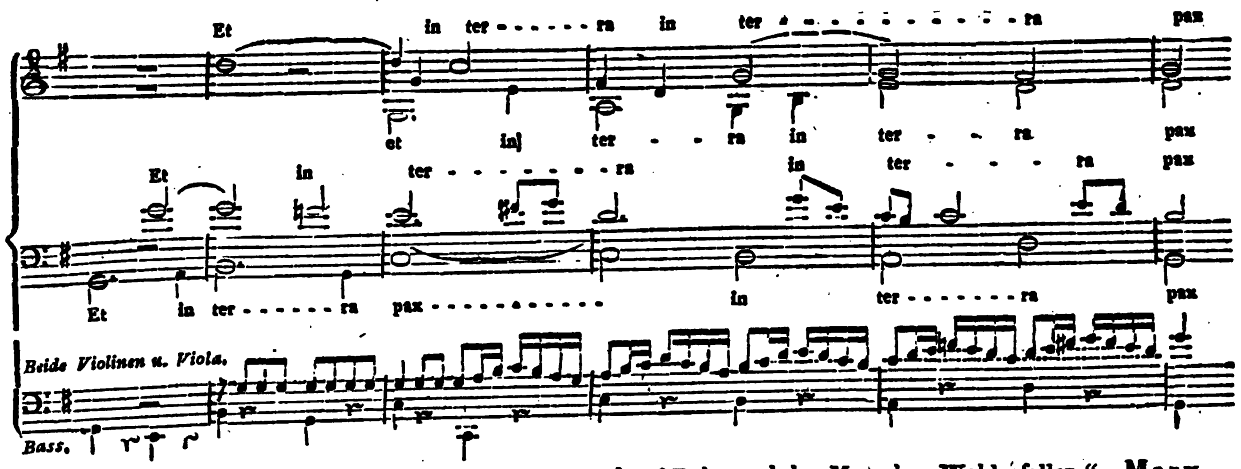
Möchte es dem Ref. gelungen sein, durch diese Andeutungen Kunstfreunden, die Bach noch wenig kennen, eine Ahnung zu wecken von dem Schatz von Empfindung, Weisheit, Religiosität, der ihrer hier, wie bei keinem andern Tonkünstler, schon in kleinern Werken wartet; denn die G-dur-Messe gehört nur zu den kleinern. Mehr soll und kann hier nicht bezweckt werden.

Daher nur noch eine Uebersicht des weitern Inhalts. Es folgt: „Gloria in excelsis," wiederum für Chor; „Gratias agimus tibi," eine Bassarie; „Domine deus, agnus dei," Sopran- und Alt-Duett; „Quoniam tu solus sanctus," Tenorsolo; „Cum sancto spiritu, Amen," Schlusschor. Nur noch ein Zug werde zum Schluss, aus dem ersten dieser Sätze, mitgetheilt „Gloria in excelsis" singen Sopran und Alt allein in das bewegte Orchesterspiel hinein; ein weicher warmer, lieblicher Satz, wieder G-dur. In einem langen Instrumentalzwischenspiel ist auch dieses Thema:



durch die Stimmen geführt worden, hat sich schon zuletzt in das Gloria hineingespielt und nach 44 Takten dieses kindlichen Festes folgt:






**Der Text heisst:** „Ehre sei Gott in der Höh' und Fried' auf Erden und den Menschen Wohlgefallen." **Marx.**

## Die Chöre zur evangelischen Liturgie des preussischen Staates, einstimmig und mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte nebst beziffertem Basss bearbeitet von C. Kloss, Trautwein in Berlin.

„Die Gründe (schreibt der Einsender) für die Bearbeitung in dieser Gestalt waren: a) leichte Ausführbarkeit für Dorfkantoren; denn diese haben in der Regel einen nur wenig geübten Sängerchor — und haben sie nur den, so kommt die Sache oft so erbärmlich heraus, dass keineswegs die kirchliche Erbauung dadurch befördert wird. Sie werden, hoffe ich, durch die Anwendung dieser Bearbeitung einem Misslingen und daher Lächerlichwerden, vorbeugen. Besonders mit der Orgel kann man ja sowohl einen Sänger als auch ein ganzes Chor im Zaume halten. b) Eine bessere Harmonie, als die an mancher Stelle in der Kirchen-Agende befindliche oder auch die nach den Bearbeitungen der Herren Koch und Mann, oder die drei- und vierstimmige von — mir (dem Herausgeber) ist. Und warum sollten diese Kirchengesänge nicht überhaupt würdig sein, c) mit der Orgel begleitet zu werden? Ausserdem können diese kleinen Chöre auch d) bei häuslicher Erbauung leicht ausgeführt werden."

Für alle diese Zwecke sei die Ausgabe hiermit empfohlen. M.

# 4. Berichte.
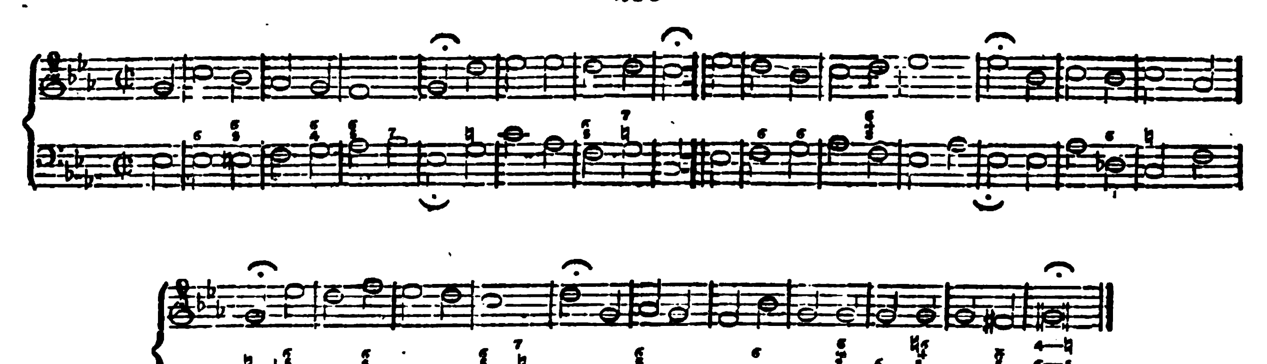
**Berlin.**

### Oeffentliche musikalische Prüfung.

(Eingesandt.)

Seit beinahe vier Jahren besteht nunmehr schon die nach Logier's System gegründete musikalische Akademie des Herrn Girschner, und es war demnach Zeit, die Resultate seines Wirkens dem musikliebenden Publikum an den Tag zu legen. Dieses geschah denn auch durch eine am 6. Juli im Saale des englischen Hauses veranstaltete öffentliche Prüfung, welche mehrere hohe Staatsbeamte, Professoren, Musikverständige, so wie auch zahlreiche Freunde der Tonkunst mit ihrem Besuch beehrten. Nach mehrern Uebungsstücken aus Logier's Klavierschule wurde ein Studium von Corelli, welches mit einer Fuge schloss, höchst genau und exakt auf sieben Pianoforte zusammengespielt, und nach diesem ward ein Trio zu sechs Händen, von Logier, ebenfalls sehr pünktlich vorgetragen, wobei besonders die verschiedenen Nüancen des Piano, Forte, Crescendo u. s. w. alle Hörer sehr wohlgefällig ansprachen; über den Nutzen solchen Zusammenspielens ist bereits so vielfach öffentlich geredet worden, dass es hier keiner weitern Auseinandersetzung dieses Punktes mehr bedarf.

Das theoretische Examen betreffend, so erzeigte, nachdem die Elemente des Generalbasses, als die Kenntniss der Tonleitern, Vorzeichnungen, Akkorde, Modulationen u. s. w., zur Zufriedenheit der Zuhörer durchgenommen waren, der Herr Geheime-Staatsrath Körner den Schülern des Herrn Girschner die Ehre, eine kurze Bassmelodie aufzugeben, die von ihnen sofort richtig beziffert und vierstimmig ausgesetzt ward. Die nächste Aufgabe darauf war die Melodie des Chorals: „o Haupt voll Blut und Wunden," wozu die Zöglinge alsbald den folgenden Bass setzten:



Es finden sich hierin manche Akkordfolgen, die vielleicht nicht jedem gefallen; man muss indessen darauf Rücksicht nehmen, dass die Schüler sämmtlich unter 13 Jahren waren, und dass folglich ihr Geschmack nothwendig noch minder gebildet sein muss, als etwa der eines Musikers von Profession. Der Choral ward darauf nach dem also bezifferten Basse von sämmtlichen Schülern vierstimmig zusammengespielt, und die Lust, womit sie dieses thaten, zeigte, dass auch ihr Geschmack in dem Institut eine ernste würdevolle Richtung gewinnt, ohne desshalb einseitig nur bei dem Alten zu verweilen, wie der letzte Theil der Prüfung dieses beweist.

Den Beschluss nämlich machte der Vortrag mehrerer Solostücke. Zuerst spielte ein zehnjähriges Mädchen, die seit drittehalb Jahren den Unterricht geniesst, und ganz von vorn angefangen hat, ein Rondo von Logier; darauf trug ein Knabe von 13 Jahren, ebenfalls seit etwa drei Jahren einzig nur im Institute ausgebildet, ein Rondo von Hummel aus A-dur vor; und zuletzt spielte ein zwölfjähriger Knabe die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles: die Präzision und der exakte Anschlag, womit alle diese Stücke vorgetragen wurden, erregten ein allgemeines Wohlgefallen. Die Zufriedenheit, mit der die Anwesenden sämmtlich den Saal verliessen, muss dem Herrn Girschner zum schönsten Lohne gereichen für seine Bestrebungen. **C. Seidel.**

Berlin im Juli 1828.

---

Aus Leipzig.

### Ueber die Oper: „der Vampyr" von Marschner.

(Fortsetzung.)

Um nun auf das **Besondre** dieser Musik einzugehen, so zeigt gleich die **Ouvertüre**, wie es sein soll, den Geist und das Leben, welches das ganze Werk durchweht. Zu Hauptmotiven derselben hat der Komponist nach **Webers** Vorgange Melodien gemacht, mit welchen er Hauptmomente der Oper bezeichnete. Als Hauptgedanke tritt ein wilder, gegen den Takt anstrebender Satz (D-moll C) auf, in dem die Melodie, vom vollen Takte ausgehend, sich erst durch drei Takte erhebt, dann sich in zwei Takten von kürzern Noten mit Auftakt herabwälzt, und darauf wieder in drei Takten herauf läuft und in den Grundton zurücktritt. Es karakterisirt dieses Thema die zur Unruh und zu nie befriedigtem Durst verdammte Leidenschaft, welche aus der Hölle stammt und ihre Opfer sucht. — Bald hören wir auch das Flehen der Bedrängten, das sich immer rührender erhebt und die Schmeicheltöne des Verführers. Als beruhigender Gegensatz tritt dann die Hörnermelodie in A-dur ein, welche in der Oper selbst mit den Worten: „Wer Gottesfurcht im Herzen trägt u. s. w." verknüpft ist, und an eine ähnliche in Euryanthe erinnert. Aber darauf entbrennt erst recht der heisse Kampf. Der Komponist hat einen fugirten Satz hier angebracht mit fasslicher Wirkung, und eine frühere Figur dazu benutzt, um das Dringende des Verlangens und des Abwehrens zu steigern (S. 5 des Klavierauszuges). Bei der Wiederholung tritt dann das Thema des fugirten Satzes mit jener Hörnermelodie verkürzt und in der Molltonart zusammen (S. 7), das Ringen der Instrumente wird noch mächtiger; da erscheint der entscheidende Augenblick, — die Hülfe. Das starke Unisono des Grundtons (S. 8.) kündigt dies feierlich an. Die Spukgestalt veeschwindet. Im tempo piu stretto kehrt nun jene Hörnermelodie von allen hohen Instrumenten verstärkt zurück und wirkt mit triumphirender Macht, den Jubel der Errettung zu verkündete, der immer höher steigend, in kräftigen Akkorden, das feurige Stück beschliesst. Nur zwei Stellen haben mir in diesem Stücke nicht zusagen wollen; nämlich erstens

die, wo die Harmonie nach fortgesetzter Steigerung (S. 7 Anfang des letzten Systems) noch einmal nach B geht, von wo aus dann eine neue Steigerung in dem Ausdrucke der Angst versucht wird. Das Eintreten und Verweilen in B an dieser Stelle ist für mein Gefühl etwas matt. Die zweite Stelle ist die Stelle von 29—36 Takten S. 8 des Klavierauszuges, welche sich an die jubelnde Hauptmelodie anschliesst; sie ist sowohl in der Melodie, als in der Begleitung zu gewöhnlich, um hier Wirkung zu thun, und fiele sie hinweg, so wäre durchaus nichts verloren.

(Fortsetzung folgt.)

## 5. Allerlei.

### Gallerie der Bassisten.

(Schluss.)

#### Herr Babbnig.

Unter den seltensten Erscheinungen auf der deutschen Bühne, welche Aeusseres, vorzügliche Stimme mit kunstgerechter Bildung vereinen, und neben der Darstellungsgabe auch die Gesangsglut in ihrem Busen tragen, gebührt diesem eine der ersten Stellen, was auch hier anerkannt wurde, obgleich des Sängers Mai vorüber ist, und nicht wiederkehrt. Herr Babbnig konnte Krebs, Wild und Jäger zugleich sein, aber früher schon zog er es zuweilen vor — einem David ähneln zu wollen, mit einem Haizinger in die Schranken zu treten; dadurch schlich sich des Ultrablühenden und Frostigen so manches in seine Weise ein, schon bevor seine Stimme den hohen Reiz des silbernen Portamento verloren hatte.

#### Herr Beils.

Dieser, von der Natur mit einer sehr umfangreichen, bis in die höchste Höhe sich leicht und natürlich anfschwingenden und ungewöhnlich beweglichen Stimme — begabte Sänger, erfreute sich bis jetzt höchstens einzelner Momente des staunenden und bald wieder verrauschenden Beifalls für Bravour-Eruptionen, welche im Ohr klingeln, ohne das Gefühl im mindesten zu berühren; ein gewisses Staunen erregen, ohne dem Geschmack wohl zu thun; Beifall zu erstürmen, ohne den Verstand zu gewinnen, oder ein eigentliches Verdienst zu begründen, weil weder gründliche Schule noch eifriges Studium diese Naturanlagen gebildet und veredelt haben, und ein automatenähnliches Erscheinen in Darstellung und Gesang, jede dramatische Wirksamkeit unmöglich macht, so wie jede Hoffnung für die Zukunft verscheucht. Wem eine oberflächliche Kenntniss der Generalbasslehren als der Kulminationspunkt der Musik erscheint — dem bleiben die Noten ewig nur eine arithmetische Punktation, dem kann aus jeder Partitur nur ein Strohkranz erblühen!

#### Herr Breiting.

Eine kraftvoll sonore und dabei des zartesten Ausdrucks fähige Bruststimme edeln Kalibers, zeichnet diesen Anfänger noch mehr aus, als seine natürliche Bravourfähigkeit. Denn sein völlig heterogenes und eigentlich einem Buffo angehörendes Falsett, welches keine frühere Schulübung verbunden und geregelt hat, scheint, für dieses Leben wenigstens, ihm die Hoffnung auf schöne Siege im Gebiet des Bravourgesangs zu rauben. Wohl ihm, wenn er, sich selbst zu hören, Ruhe gewinnt, und wenn er seinem eigentlichen und edlen Beruf zu folgen, Kraft und Willen besitzt. Er hat natürlichen Sinn für musikalischen Ausdruck, für die schöne Zaubersprache, welche so wohlthuend überall verstanden und von allen gleich geliebt wird. Ich erlasse ihm die Solfeggi, sofern sie den Sänger mit den Arabesken der Bravour bereichern sollen, aber deren eifrigstes Studium muss ich ihm rathen, damit er vollkommner Herr der Intonation werde, in reinem Portamento sich bewegen lerne, und damit dem Ausdruck auch die schöne Form verleihe, ohne welche Kunst nirgends denkbar ist. Jene Studien, richtig geleitet und geübt, erzielen unwillkührlich eine andre Eigenschaft, welche nicht einmal eine Tugend genannt werden kann, weil sie jedem Sänger eine Grundbedingung sein muss, wenn sie gleich so häufig vernachlässigt wird — ich meine: das reine Vokalisiren, die vollständige Aussprache der Sylben und Worte, ohne welche auch der geübteste Gurgler, so wie der feurigste Sänger — nur eine Instrumentalwirkung hervorbringen kann.

#### Herr Cornet.

In Salieris Schule gebildet, auf den Wiener Theatern geübt, und voll innern poetischen Lebens, errang sich dieser Künstler den Ruf eines ausgezeichneten Sängers (obgleich eine aussergewöhnliche Stimme ihm nicht gegeben ist) und wusste damit das schöne Verdienst der Darstellung in wohlthuenden Einklang zu bringen. Er deklamirt mit seiner sonoren Bruststimme vortrefflich, und weiss sein zartverbundenes Falsett zu den kunstvollsten, kühnsten und geschmackvollsten Figuren und Verzierungen kunstgerecht zu gebrauchen. Aber noch gelang es ihm nicht vollkommen, den Fesseln des Dialekts sich zu entwinden; und stets der Lust nach überschwenglichen Verzierungen und applausbringenden Bravourstückchen — männlich zu entsagen. Damit geht unrettbar die Einheit und der Karakter verloren, und was dafür gegeben werden kann,

ist — höchstens Ohrenkitzel! überhaupt dürft' es wohlthätig auf die Erhaltung seines Organs wirken, wenn er weniger häufig in den Regionen des Falsetts sich bewegte.

### Herr Cramolini.

Viele bedeutende Stimmen vereinigen sich darüber, dass die Stimme dieses Sängers, weder in den Brusttönen noch in dem ziemlich gut damit verbundenen Falsett, zu den sehr bedeutenden gehören, dass seine technische Bildung Lob verdiene, ohne vollendet zu sein, dass sein Vortrag mehr von Geschmack durch gute Muster erlangt, als von grosser geistiger Kraft zeuge, dass seine Darstellung manchen Tadel verdiene, ohne gescholten werden zu dürfen, dass er unter dem Mittelgut einen löblichen Platz einnehme, und an manchem Ort für einen trefflichen Tenor gehalten werden könne — weil der Trefflichen Zahl nicht Legio heisst. —

### Herr Benincasa.

Schöne Figur, mark- und klangreiche Stimme (ohne einen bedeutenden Umfang) einfach drollige Komik, einseitig kräftiges Deklamationsvermögen, ein gewisses biedereinnehmendes Wesen und unverkennbarer Fleiss, um in Gesangbildung nachzuholen, was früher wohl versäumt worden sein mag — errangen diesem Sänger um so leichter einen bedeutenden Namen, da er grösstentheils nur neben Invaliden und Halbinvaliden (Bassi, Benelli, Bonaveri, Tibaldi, Sassaroli u. s. w.) stehend, im vollen Glanz der Jugend erschien, und im dankbarsten Fach der komischen Oper sich bewegte. Seine schöne Zeit ist vorüber. Nur da, wo man die Blüten seines Lebens in einer Reihe von Jahren genossen hat, kann auch die Frucht als etwas sehr Angenehmes noch erscheinen. Mittelgut!

### Herr Genast.

Wenn eine lebendige, bilderreiche Phantasie, gründliches Studium der Musik in ihren mathematischen und ästhetischen Verhältnissen, glückliches Darstellungsvermögen und gelungene Ausbildung desselben, rastloser Kampf und sinniges Streben — an das Ziel führen könnten, ohne dass die Natur eine vorzügliche Stimme und die Schule die technische Vollendung verliehen haben — so müsste dieser Bariton als einer der ausgezeichnetsten Sänger Deutschlands genannt werden!

Er ist immer ein höchst schätzenswerther Künstler, weil er das Ziel individueller Vollkommenheit mit Jünglingseifer und Mannskraft verfolgt und erreicht hat, und als vielseitig ehrenvoll verwendbar — eine Stütze und Zierde jeder Bühne.

### Herr Gloy.

Bassbuffo, an welchem Stimme und Gesangskunst die weniger glänzende Seite bilden, und von welchem daher in jeder Oper, wo der Bass als Stimme eine gewisse Herrschaft behaupten muss — nur einseitig Verdienstliches und Glänzendes geleistet werden kann. Reich an Witz, Humor und Farbe sind seine komischen Gebilde, mehrentheils ausgezeichnet durch originelle Auffassung und Durchführung des Karakters, — oft getrübt durch jene immer und überall mehr überhandnehmende Jovialität der Spassmacherei, welche, nur den Augenblick und die Lachlust beherzigend — einen dramatischen Genuss nicht gewähren kann, und stets daran erinnert — dass Gottsched einen vollkommenen Sieg auf der deutschen Bühne nicht errungen hat!

### Herr Kökert.

Eine äusserst angenehme, in sich selbst ziemlich verbundene Stimme höhern Bassklangt, ein klarer, inniger Vortrag, besonnene Aufmerksamkeit auf Geist und Karakter der Musik, lassen wirklich bedauern, dass ein organischer Fehler die Vollendung der Studien gehemmt hat, den Vortrag oft erschwert, und die Anstrengungen lebendiger Darstellung nur selten erlaubt, indem die deutsche Oper an so schönen Talenten gerade nicht allzu reich ist.

### Herr La Roche.

Als Bassbuffo, was Stimme und Gesangvermögen betrifft, Herrn Gloy so ziemlich ähnlich, als Schauspieler jener höchst achtbaren und nicht allzu zahlreichen Klasse angehörig, welche ohne übersprudelnde Talentskraft und ohne jene elektrische Blitzeskraft der Genies — durch Ernst, Fleiss und besonnenes Studium der Natur ein Schnippchen schlagen, und dennoch als Künstler eine schöne Bedeutsamkeit gewinnen. An die Stelle der Phantasie — tritt geübte und geregelte Einbildungskraft, und jener gemessene und alles messende Verstand, der, auf Theorie, Abstraktion und Analyse sich gründend — endlich immer überzeugen muss, aber von der Bühne herab nur sehr selten auch augenblicklich gewinnt, hinreisst, elektrisirt, welcher fast nie zu leerer Spassmacherei herabsinkt, aber auch die natürliche Zauberei des Funkens nicht erreichen kann, welcher nur höchst selten der Kritik Veranlassung zu offenem Tadel giebt, aber fast immer das Publikum in den Schranken des succès d'estime erhalten wird.

von Biedenfeld.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 13. August. — Nro. 33. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber das Kirchenlied.

(von Dr. Karl Seidel.)

Der reiche Schatz christlicher Gesänge, welchen das protestantische Deutschland seit den Zeiten der Reformation besitzt, hat mit vollstem Rechte die Aufmerksamkeit der neuern Kunstforscher, sowohl von Seiten der Musik, als auch hinsichtlich der hier für diesmal vornehmlich zu betrachtenden Dichtkunst, auf sich gezogen. Mehrfache Sammlungen solcher Lieder, so wie auch manche schätzenswerthe Abhandlungen und Aufsätze über das geistliche Lied sind an das Licht getreten; da indessen noch manches Wesentliche dabei nicht näher erörtert worden ist, so mögen die folgenden fragmentarischen Bemerkungen Einiges wenigstens beitragen zur Vervollständigung einer für die christliche Kunst überhaupt so wichtigen Untersuchung.

Alle Partikularität kann stets nur vollkommen gewürdigt werden in Beziehung auf das Allgemeine. Jede besondre artistische Leistung muss also nothwendig in Hinsicht auf die gesammte Kunstentwickelung überhaupt angeschaut werden; die bisherigen Untersuchungen über das protestantische Kirchenlied erheben sich aber meistens nicht zu diesem umsichtigeren und rein wissenschaftlichen Standpunkt, und daher macht denn eine solche kunsthistorische Darstellung möglichst in gedrängter Kürze, hier den natürlichen Anfang unsrer Betrachtung.

Der Mensch ist ein geistig-sinnliches Wesen, und somit wurden ihm auch Trieb und Vermögen zur Kunst; denn diese ist eben wiederum ein Geistig-Sinnliches, man könnte sie schlechthin bezeichnen als die geistigste Sinnlichkeit. Jener Keim des Geistigen, Ewigen und Uebersinnlichen aber erhebt den Menschen, so wie er sich nur einigermaassen zu entfalten beginnt, alsbald über das Irdische hinweg zur Ahnung und Anbetung höherer Wesen; die angestammte Sinnlichkeit jedoch vermählt sich nothwendig diesen heiligen Sphären jederzeit, nach Beschaffenheit des eben herrschenden Bildungsgrades, auf ihre edelste Weise; und daraus entspringt denn natürlich der zu allen Zeiten und bei allen Völkern sich findende Verein, oder vielmehr die innige Verschmelzung von Religion und Kunst. Je mehr indessen die Sinnlichkeit noch in einer Kulturstufe der verschiedenen Völker und Zeiten vorherrschend ist, desto sinnlicher und materieller wird die Gottfeier durch die schönen Künste sich darstellen; mit dem geistigen Fortschreiten aber werden nothwendig auch andere mehr geistige Kunstformen hervortreten; und es muss demnach der Vergeistigungsprozess, in dem die Menschheit stetig begriffen ist, sich ganz besonders deutlich zeigen in einer allgemeinen philosophischen Kunstgeschichte.

Die früheste Kunstform, die im Dienste der Religion, bei allen auf der ersten Entwickelungsstufe der Kultur stehenden Nationen, frühester so wie heutiger Zeit, sich findet, ist der Verein von Dichtkunst, Musik und Tanz; derselbe ist nicht etwa von einem Volk auf das andre übertragen worden, er ist vielmehr überall primitive Aeusserung des dem Menschen inwohnenden Kunstgefühls *). Das Gedicht freilich besteht

*) S. ein Mehreres davon in meiner Abhandlung über

Anfangs nur aus wenigen bedeutsamen Worten, die Musik — eigentlich nichts als ein wildes Herausschreien roher Naturlaute, von rhythmischem Geräusch der Klappern und Trommeln begleitet — nur aus einigen Tönen; der Tanz aus wenigen stets wiederkehrenden wilden Freudensprüngen; es sollte dadurch, wie ein alter Schriftsteller sagt, der ganze Körper nicht minder einen lebhaften und innigen Antheil nehmen *). So haben denn die alten Hebräer zum Preise Jehovah's in der freien Natur **) wie im Tempel ***) selbst heilige Religionsgesänge aufgeführt; sogar die erhabenen Psalmen wurden noch zum Theil gesungen unter feierlichem Tanz ****). Die sinnigen Griechen sangen und tanzten bei ihren religiösen Festen, und die in ihrer Weise recht gebildeten Indier und Chinesen tanzen noch jetzt dabei. Auch die ersten Christen haben ein Gleiches gethan *****); religiöse Tänze und kirchliche Schauspiele findet man während des ganzen Mittelalters erwähnt; ja man tanzt zum Theil noch, und namentlich in Jerusalem selbst ******), zu Ehren des Heilands. Nur auf einer weit höhern Stufe der Kultur erst ruht der Körper gänzlich, und der Geist schwingt auf den Flügeln der Dichtung und der Musik allein sich empor zu heiliger Andacht.

Bewor aber dieser Grad von Ueberlegenheit des Geistigen in der menschlichen Entwickelung erreicht wird, hat das Heilige sich noch mit andern Formen schöner Sinnlichkeit, und zwar besonders mit denjenigen Kunstsphären zu vermählen, die ihre Werke, während Gesang und Tanz an die Persönlichkeit selbst unmittelbar geknüpft sind, stets neben dem Menschen als gesonderte Schöpfungen hinausstellen; also mit den plastischen Künsten überhaupt. Die erste derselben, deren nächstes Hervortreten sich in den Bildungsperioden aller frühern Zeiten und Völker nachweisen lässt, ist die Architektur. Jene heiligen Tanzchöre bedurften eines heiligen Orts, und da dieser für die religiösen Feste ganzer Volksstämme bestimmt sein musste, so war die erste Leistung der Prachtbaukunst eine weite Umschliessung ohne Dach. Anfangs bestand dieselbe aus rohen mühsam zusammengeschleppten Steinmassen, die, späterhin behauen, eine Art von Mauer gaben, bis mit der wachsenden Technik nach und nach die Prachtbaukunst in ihrer riesenhaftesten Herrlichkeit aus dem religiösen Gefühle erwuchs. Die Verehrung und Anbetung der geahnten Gottgrösse fand bei den noch in der Sinnlichkeit tief versenkten Geschlechtern nur ihren genügendsten Ausdruck in grossen gleichsam übermenschlichen Bauwerken: die weitern historischen Beläge hierzu geben hinreichend jene über Alles gigantischen Pagoden und subterraneischen Tempelhallen Indiens, die heiligen Bauwerke des alten Aegypten, die kolossalen Mauern und pyramidalischen Steinmassen Mexiko's u. s. w. *). Auch in spätern Zeiten einer nach den Stürmen der Völkerwanderung neu und schöner sich gestaltenden Bildung sehen wir noch einmal die Architektur in einer ähnlichen innigsten Verknüpfung mit dem religiösen Gefühl, und zwar in den künstlich durchbrochenen Kunstpyramiden oder Thürmen der gothischen Riesendome. Diese blieben indessen sämmtlich unvollendet um die Zeiten der Reformation; und

das Hyporchema, Charinomos Th. I., und auch in meiner Schrift: de saltationibus sacris vet. Romanor. sect. I.

*) Ideo in religionibus saltabant majores, quia nullam corporis partem esse voluerunt, quae non sentiret religionem: nam cantus ad animum, saltus ad mobilitatem pertinet corporis. Servius ad Virgil. Aen.

**) Mos. II. c. 15. v. 20. c. 32. v. 18.

***) On voit dans les descriptions qui nous restent des temples de Jerusalem, de Garezim et d'Alexandrie, qu'une partie de ces edifices etoit formée en espece de theatre, auquel les Juifs avoient donné le nom de choeur. Cette partie etoit toujours occupé par le chant et la danse, qu'on y exercoit avec la plus grande pompe des dans toutes les solemnités. — Cahusac histoire de la danse T. I. p. 26.

****) Existimo in utroque Psalmo nomine chori intelligi posse cum certo instrumento homines ad sonum ipsius tripudiantes...... de tripudio seu de multitudine saltantium minime dubito. Lorin in Psalm. C. 11. v. 3.

*****) S. Brömel's Schrift von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4.

******) Eine Beschreibung des am Osterfeste des Jahres 1823 in Jerusalem am Grabe des Heilands selbst aufgeführten Tanzes gebe ich, Charinom. Th. I. S. 570.

*) S. ein Mehreres über das früheste Versenktsein des religiosen Gefühls in die Architektur Charinom. Th. II. S. 378 — 384.



sie mussten es bleiben. Nicht die kriegerischen Unruhen der damaligen Epoche haben den Ausbau jener ehrwürdigen Werke plötzlich zurückgehalten, denn der Bau der meisten blieb schon vor dem Ausbruch jener Periode liegen: „der Geist vielmehr“ — so sage ich andern Orts darüber — „der sie einst gegründet und bis so weit aufgeführt hatte, war entwichen, und sein Verschwinden bezeichnet nicht etwa, wie man dasselbe wohl öfters deuten hört, überhand nehmende Schwäche; keine Rückschritte, oder am wenigsten einen Mangel wahrer Religiosität. Die Baukunst war abermals — und wie es scheint für immer — in ihrer Riesenhaftigkeit losgelöst von der Idee des Uebersinnlichen und Ewigen; der weiter vorgeschrittnen Menschheit war eine kunstreich aufgethürmte Steinmasse kein Ausdruck mehr der tiefsten und innigsten Gottesverehrung; ihr frommte die äussere oft sinnlose Pracht nichts mehr zu wahrhaftester hoher und heiliger Erhebung.

Die Bildhauerkunst zeigt uns ihre schönste Blüte nothwendig nur in den gebildetesten Zeiten des Polytheismus; also bei den Griechen. Nicht in ihren Tempeln, in ihren religiösen Hymnen, Gesängen und Tänzen, nicht in ihren Gemälden konnte das Gefühl des Heiligen und überirdisch Erhabenen einen genügenden Ausdruck finden: der olympische Jupiter des Phidias war und blieb, sammt dem weiten Cyclus der andern himmlischen Göttergestalten, ihre höchste und heiligste Kunstleistung. Anders aber konnte es auch nicht sein bei den Hellenen, deren Bildungsstufe in der allgemeinen Entwickelung der Menschheit eben keine andre war, als das gefundene schöne Gleichgewicht des Geistigen und Sinnlichen in der Menschennatur: früherhin war die Sinnlichkeit herrschend; in den spätern Zeiten aber waltete das Geistige mehr und mehr stets vor. Daraus also, und nicht etwa weil man, wie die gewöhnliche platte Ansicht meint, damals das Nackte mehr als jetzt studiren konnte, entspringt in innerster Wurzel die hohe Schöne der griechischen Götter. „Himmlischen Lebens voll stehen sie da in erhabener Ruhe, ganz und gar versenkt in die irdische Schöne der Menschennatur; aller Zwiespalt des Uebersinnlichen mit der Materie ist geschlichtet, das Göttliche hat seine wahrhafte Befriedigung gefunden in den Formen der Sinnlichkeit *). Auch das erste Christenthum hat — in den zahlreichen silbernen, goldenen und oft mit Edelsteinen reich geschmückten Christus- und Marienbildern **), — sich auch mit der Plastik näher verbinden sollen, da aber das Wesen dieser Religion alles Sinnliche dem Geistigen absolut unterordnet, so konnte die Bildnerei, bei der zu materiellen Räumlichkeit ihrer Schöpfungen, hier niemals ein Ausdruck des Höchsten und Heiligsten der Menschenbrust werden; das Christenthum bedurfte, wenn es sich überhaupt mit den Formen des Sinnlich-Schönen vermählen sollte, einer mehr Geist und Seele athmenden Kunst.

Die Malerei trat zuerst in eine innigere und innigste Verbindung mit der Religion des Weltheilands, und erreichte somit ihre Vollendung. Die Bildhauerkunst stellt, wenn auch unter vielfacher Relation zum Geistigen, doch mehr nur das formelle Ideal physischer Vollkommenheiten dar im konkreten Stoff; die Malerei, losgelöster von diesem bis zum körperlichen Schein, stralt dagegen in Farbenduft und Seelenblick des Auges ein höheres psychisches Leben heraus in leuchtender Klarheit. Darum verband diese Kunst sich jetzt so innig mit dem Heiligen; die frühern Maler bis hinauf zu Raphael geben in ihren frommen und ächt christlichen Bildungen — welche, wie unter andern zu Florenz, die Volksmassen ganzer Städte in begeistertem Triumphzuge, gleich als wären es wirklich angebete Götter, zu den geweihten Altären der Gotteshäuser führten — das deutlichste Bild von der religiösen Stimmung jener Zeit ***): das Heilige feierte abermals eine neue, wenn gleich nicht ganz so innige und befriedigende Vermäh-

*) Vergl. m. schön. Künste in Berlin S. 3.

**) Vergl. Charinom Th. II. S. 428.

***) Der Leser erinnere sich hier der wunderthätigen Heiligenbilder, der Processionen und weiten Wallfahrten zu diesen Gnadenbildern u. s. w. — Man bildete und malte damals wirklich „zur Ehre und zum Preise des Höchsten,“ denn also besagen es wörtlich die Inschriften auf christlichen Bildwerken aus dem ersten Jahrtausend unsrer Zeitrechnung. S. z. B. Charinom Th. II. S. 421.

lung mit einer sinnlichen Kunst. Die Malerei blieb, wie zahllose Thränenbäche der innigsten Andacht auch einst bei dem täuschendsten Anblick des gegeisselten und gekreuzigten Weltheilands geflossen waren, doch stets mit dem religiösen Gefühl in einem Zwiespalt, der natürlich in stetem Wachsen war, bis endlich mit dem Eintritt der Reformation auch diese Kunst nothwendig aus der innigern Gemeinschaft mit dem Christenthume schied.

Der Gesang, eine aus Poesie und Musik zusammengesetzte Kunstleistung war, den ersten Satzungen zufolge *), ein angestammtes Eigenthum des Christenthums. Während der frühern Ausbildung des katholischen Kultus, der Anfangs manchen Kampf mit der Bildnerei und Malerei zu bestehen hatte, auf dass diese Künste nicht in sinnlosem Bilderdienst die Reinheit der Religion beeinträchtigten, konnte jedoch der Kirchengesang sich seiner ganzen Bedeutsamkeit nach nicht entfalten. Erst nachdem die Malerei ihre Heiligkeit zu verlieren, und nach dem Tode eines Raphael, Leonardo, Albrecht Dürer u. s. w. aus Kirchen und Klöstern mehr und mehr stets in die Schlösser der Grossen zu wandern begann, hob die Tonkunst höher sich empor: heiliger Weihung und Schöne voll erklangen, alle Gemüther mit Allmacht ergreifend, die Messen und ähnliche rituelle Tonschöpfungen eines Palästrina († 1594) Allegri († 1640) u. s. w. Der katholische Kirchengesang aber ist meistens an wenige stets wiederkehrende, und in einer todten Sprache verfasste Gedichte gebunden; so konnte er zwar in zahllosen Kompositionen derselben Gegenstände hohe Kunstschöpfungen, ja wahrhaft unsterbliche Werke der Tonkunst hervorrufen, das tiefere Seelenleben des Volkes — das noch obenein dabei stets nur hörend sich verhielt — vermochte derselbe jedoch nicht zu ergreifen mit dem vollen Zauber des Vereins von Musik und Poesie. Als aber Luther erschien, und selbst dichtend und singend, alle Zungen aufrief zu feurigem Lobgesang des Herrn, und zwar in allgemein verständlicher Sprache, und in einfach grossartiger, Allen sangbarer Weise des Chorals: da frohlockten die Herzen, und sangen betend, und beteten singend: das Heilige im Menschen hatte wiederum einen genügenden, dem Geiste der vorgerücktern Zeit entsprechenden Kunstausdruck gefunden.

Alle Künste also haben, der vorigen Skizze zufolge, ihre Periode gehabt, in welcher sie nicht etwa nur einer der verschiedenen Religionen vorherrschend dienten, sondern wirklich auf das Innigste mit derselben verwachsen waren: so die riesige, stets symbolisch bedeutsame Architektur der Urvölker, das Götterbilder griechischen Skulptur, wie auch zum guten Theil die ältesten christlichen Gemälde, und sogar die scenische Kunst in den hier noch nicht bestimmter erwähnten kirchlichen Schauspielen oder Mysterien des Mittelalters. Mit der steigenden Vergeistigung der Menschen aber mussten nach und nach alle diese sinnlichern Kunstformen losgelöst werden von ihrem innigeren Zusammenhange mit der Religion; Poesie und Musik, als die übersinnlichsten Künste, gehören einzig nur dem reinen Monotheism, und daher also entspringt denn natürlich deren innige Verbindung mit dem ersten Protestantismus, dem der Kirchengesang wiederum nicht etwa bloss schmückende Kunstzier, sondern wesentlichst integrirender Theil des Gottesdienstes selbst ward.

Dieses wäre denn in kurzen Zügen die unsers Wissens noch nirgend versuchte Darstellung des evangelischen Kirchengesanges in seiner tiefern Beziehung zur allgemeinen Kunstgeschichte. Dasselbe Gefühl des Hohen und Heiligen, welches einst zum Preise des Höchsten baute, bildete, malte u. s. w., konnte bei geläuterter Erkenntniss des Unsichtbaren und Ewigen, nur in Worten und Tönen voll wahrhaft heiliger Weihung seine Andacht noch auf eine äusserlich sinnliche Weise darthun. Auf den Flügeln des Gesanges schwebte die begeisterte Seele zu Gott empor, und somit ging denn auch der kräftigende und belebende evangelische Kirchengesang aus dem Gotteshause nothwendig in das Bürgerhaus: während der ersten Jahrhundrete der Reformation sang, fast ohne Ausnahme, ein Jeder sein

*) S. darüber Augusti's Denkwürdigk. aus der christl. Archäologie Th. IV. S. 133. u. f.

Morgen- und Abendlied, sein Tischlied u. s. w. voll innigster Erbauung.

Also ward denn zu jener Zeit das geistliche Lied der Mittelpunkt und eigentliche Kern der deutschen Ton- und Dichtkunst. Die Verfasser der Literaturgeschichte sind häufig in Verlegenheit wegen eines allgemeinen karakteristischen Merkmals der erwähnten Periode, die bald nach Opitz, bald durch die unpoetischen Abwege eines Lohenstein, Hoffmannswaldau und deren Genossen bezeichnet worden ist, und wobei man denn die grossen geistlichen Liederdichter — wie z. B. den Paul Speratus, Paul Flemming, Simon Dach, Paul Gerhard, Johann Rist u. s. w. — gleichsam nur beiläufig anführt *), ohne bestimmter zu gewahren, dass in diesen gerade das wesentlich Karakteristische der Dichtkunst jener Zeiten liegt. Zunächst hat damals die deutsche Poesie der Qualität nach in keiner andern Dichtungsart auch nur ähnlich Vortreffliches aufzuweisen, und auch in der Quantität ist das geistliche Lied bei Weitem überwiegend. Rambach hat allein aus dem Zeitraum von 1524 bis 1757 dreihundert protestantische Liederdichter namentlich aufgezeichnet **), von deren Sammlungen viele über hundert, ja einige gegen und selbst bis tausend Lieder umfassen; wie viele ältere treffliche Sänger aber sind der Aufmerksamkeit des fleissigen Literators entgangen. So vermisst man z. B. in dem angeführten Werke die folgenden Namen: Martin Kinner von Scherfenstein, Cyriacus Spangenberg, Johann Goldel, Melchior Eckhard, Ludwig Oeler, Johann Sandörfer, Daniel Wölfler und noch viele Andern. Treffliche Gesänge haben diese Alle uns hinterlassen; zum Belag mögen, vom Raume gedrängt, hier nur die folgenden Strophen aus einem Abendliede des zuletzt genannten Dichters dienen:

1.

Nun die Sonne geht zu Schatten,
Giebt den blanken Sternen Raum;
Schlaf und Auge sich vergatten,
Sich gesellet Ruh und Traum.
War ich nicht an diesem Tag,
Sicher, schadlos, ohne Klag'?
Ach wem ist mein Dank verbunden,
Dass mich Unglück nicht bestunden?

3.

Gott! hier ist mein dankbar's Denken,
Dass Dir Mund und Herz erschallt:
Was ich Deinem Lob kann schenken,
Hier die schwache Zunge lallt;
Nimm für's Werk das Wollen hin,
Für das Thun den dankbar'n Sinn:
Ach vergieb die Sündenschulden,
Lass mich solche nicht enthulden.

6.

Ach! Du Gott ohn Schlafes-Lüste,
Wach ob meiner Glieder Rast,
Dass kein Schlaf die Seel beliste,
Noch vergräulte Sündenlast.
Nimm des Leib's und Seelen wahr,
Und der Meinen sammter Schaar;
Schirme meine Freund' und Lieben,
Auch die mehrmals mich betrüben u. s. w.

Solche Lebensklänge, tief christlichen und zugleich ächt deutschen Sinnes voll, sollten denn wohl billiger Weise nicht verloren gehen im Strome der Zeit; sie verdienen — sammt mancher trefflichen Choral-Melodie, die mit dem Ausscheiden eines Textes und den verbesserten Gesangbüchern nach und nach dem Munde des Volks entschwand — in ihrer historischen Bedeutsamkeit die sorgsamere Beachtung der Kunstforscher. Für den musikalischen Theil dieser Schätze ist, bei dem fast noch gänzlichen Mangel an einer tiefern geistgeschichtlichen Entwickelung der Tonkunst, und bei dem in Allgemeinen noch sehr dürftigen Interesse der Tonkünstler für die Tonwerke früherer Zeit, meines Wissens bisher wenig Erhebliches gethan worden *): ein Mehreres dagegen geschah bereits

*) Eine eben so beiläufige Erwähnung wird auch wohl öfters den christlichen Gesängen jener mehr umfassenden Dichter selbst zu Theil, die, von Hans Sachs an, sämmtlich auch hierin Bedeutendes, und vielleicht zum guten Theile Besseres geleistet haben, als in den andern Dichtungsgattungen; man denke nur an die geistlichen Oden und Lieder eines Weckhrlin, M. Opitz, Hoffmannswaldau u. s. w. Auch Friedr. v. Logau, der in den meisten Literärgeschichten nur als Epigrammendichter aufgeführt wird, hat, der religiösen Stimmung seiner Zeit entsprechend, schöne geistliche Lieder gedichtet; eins seiner gelungensten, welches in keiner Sammlung der Logauischen Werke steht, findet man unter andern in der achten Auflage der vollständigen Kirchen- und Hausmusik. S. 651 u. f. (Bresl. 1654. 8.)

**) Siehe A. J. Rambachs Anthologie christlicher Gesänge u. s. w. Altona und Leipzig 1817. 4 Bde. 8.

*) Manche kernhafte alte Choral-Melodie findet der Sammler in der bereits mehrfach angeführten „voll-

für den poetischen Theil des Kirchenliedes. Früherer Kollektionen hier nicht näher zu gedenken, so ist mit der bereits angeführten Rambachschen Sammlung schon ein guter Anfang gemacht worden; schade nur, das der gelehrte Liederfreund darin den rein wissenschaftlichen und historischen Zweck mit dem der religiösen Erweckung und Erbauung vermischt hat, weshalb denn viele Lieder, besonders in den letzten Bänden der Sammlung, hier und da verändert und modernisirt, oder doch beinahe sämmtlich abgekürzt sind. Zwei kleinere Liedersammlungen neuerer Zeit tragen die Namen rühmlichst bekannter Literatoren *), die auch, sammt Andern noch, sich in besondern Abhandlungen und Aufsätzen um die nähere Bekanntschaft mit dem innern Wesen des Kirchenliedes verdient gemacht haben **): und somit wächst denn mehr und mehr stets das Interesse an diesem so höcht bedeutsamen Zweige norddeutscher oder protestantischer Kunst. (Schluss folgt.)

## 4. Berichte.

Aus Leipzig.

### Ueber die Oper: „der Vampyr" von Marschner.

(Fortsetzung.)

Die Introduktion der Oper, welche mit dem Chor der sich versammelnden Hexen beginnt, ist ein furchtbares grauenerweckendes Nachtstück. Erinnern auch hier manche Folgen und Lagen der Akkorde an Webers Wolfsschlucht: so liegt dies mehr in der Anregung zur Schilderung eines ähnlichen Gegenstandes; das Ganze ist doch voll eigenthümlicher Erfindung, und die Mittel, welche Orchester und Stimmen zur Schilderung der grauenvollen Scene gaben, sind mit meisterhafter Sicherheit und Gewandheit benutzt. Das Murmeln und Beben der tiefen Instrumente, das Aufsteigen und Sinken chromatischer Skalen, Bewegung und Tonart (wildes Allegro, Fis-moll, $\frac{6}{8}$ Takt) und die Behandlung des Textes stimmen ungesucht zu dem beabsichtigten Effekt. Nach diesem Vorspiele, welches die Hexen bilden, ist es sehr effektvoll, dass der Komponist den sogenannten Meister nur zu ausgehaltenen Akkorden sprechen lässt. Sein Eintritt wird dadurch um so feierlicher. Ruthwen aber legt musikalisch recitirend seinen Schwur ab, drei Bräute bis zur nächsten Mitternacht zu opfern. Das darauf folgende, die Introduktion beschliessende Hexenchor gehört zu dem Besten und Originellsten in dieser Art. Rhythmus und Deklamation, wie die unterliegende Harmonie drückte unverbesserlich das Lauschen und Fortschlüpfen der geheimen, ihrer Beute sich schon freuenden Wesen aus.

Die Scene des Lord Ruthwen No 2., welcher nun an die Erfüllung seines Schwurs geht, trägt, so trefflich die Komposition unter den gegebenen Bedingungen ist, doch einen Widerspruch in sich, welcher in der Sache selbst, d. i. in der Wahl eines solchen Phantoms zur Hauptperson der Oper seinen Grund hat. Der Vampyr geht auf das Erhaschen seiner Beute los, er schildert die Lust, das süsseste Blut schöner Mädchen zu saugen. Diese grässliche, thierische Lüsternheit zu schildern müsste die Kunst entwürdigen. Dies merkte schon der Dichter; darum die Worte:

„Ach! einst fühlt' ich selbst die Schmerzen,
Ihre Angst im warmen Herzen,
Das der Himmel fühlend schuf."

und dann, (nach den Anklängen des Hexenchors) „mahnt mich nicht in diesen Tönen, die den Himmel frech verhöhnen." Hier also tritt augenblicklich ein sehnendes Zurückschauen in das

---

ständigen Kirchen- und Haus-Musik." — Die bekanntesten und wichtigsten der ältern Lieder-Komponisten sind, hier schicklich anzuführen, die folgenden: der edle Martin Luther zunächst selbst, und hierauf Johann Walter, Paul Speratus, Johann Rosenmüller, Nikolaus Herrmann, Demantius, Nicolaus Selneccer, Heinrich Alberti, Johann Prätorius, Johann Krüger, Adam Drese, Martin Rinckard, George Neumark u. s. w. C. S.

*) J. A. Kanne, auserlesene Lieder von verschiedenen Verfassern der ältern und neuern Zeit, nebst einem Anhange. Erlangen 1818. 8.

Wilhelmi (Verf. von „Wahl und Führung") Liederkrone, eine Auswahl der vorzüglichsten ältern geistlichen und erwecklichen Lieder. Heidelberg 1824. 8.

**) Wilhelmi, von dem geistlichen Liede, besonders den ältern Kirchenliedern. Heidelberg 1824. 8.

Ernst Moritz Arndt, von dem Wort und dem Kirchenliede. Bonn 1819. 8.

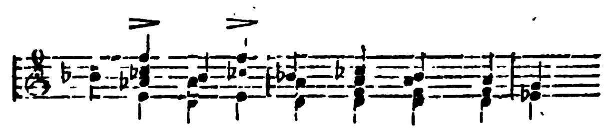
Kartscher, über Gesangbücher und deren Verbesserung. In den schlesischen Provinzialblättern Jahrg. v. 1816.

E. C. G. Langbecker. Das Kirchenlied. In dem Berlinischen Wochenblatte von Wadzeck und C. Dielitz. Jahrg. 1825. No. 848.

Die ältern Schriften zur Geschichte und Theorie des geistlichen Liedes findet man ziemlich vollständig verzeichnet in der Einleitung zum zweiten Bande der angeführten Rambachschen Sammlung S. 20 und f. Auch Herder und Klopstock haben höchst schätzbare Bemerkungen über das Wesen des Kirchenliedes gemacht, der letzte namentlich in der Einleitung zu seinen geistlichen Liedern. S. dessen sämmtl. W. Th. VII. S. 51 bis 64. (Ausg. v. 1823).

frühere Leben ein, um für den Lord nur einiges Interesse der Zuschauer zu gewinnen. Aber theils ist dies nur ein thatloses Gefühl, theils kehrt die schreckliche Begierde sogleich wieder. Der Komponist aber konnte das thierische Verlangen nicht schildern; es ist die feurige, sehnende Gluth eines leidenschaftlichen Menschen, die er ausdrückte, und nur das Höllengelächter: he he, welch' Engelchen, — welche Lust u. s. w. reisst aus dieser Stimmung wieder heraus. So wird der Vampyr eine schwankende Gestalt; der Zuschauer und Zuhörer glaubt nicht recht an ihn, und mit dieser Grundvoraussetzung schwankt auch alles Uebrige. Wir hören nur einen Verführer mit zerrissnem Gemüth, in welchem sinnliche Liebe, Sehnsucht und teuflisches Hohnlachen abwechselnd sich drängen. So schildert die grosse Arie 1) teuflische Lust — (in den eilf ersten Takten), 2) Liebes-Sehnsucht, (in der langen Stelle von da bis zum ersten Takte der 21sten Seite des Klavierauszugs), 3) begieriges Verlangen (bis zum siebenten Takte dieser Seite) 4) teuflisches Hohnlachen; nach einer sehr schönen Modulation aus D-moll noch H-moll (13 Takt S. 21) 4), neues Lebensgefühl (die Bewegung der Violinen in Triolen ist den Worten entsprechend, nicht so Tonart und das Pianissimo, wenn letzteres nämlich auch der Stimme gelten soll) 5) menschliches Mitleid mit dem gemordeten Opfer, dessen letzte Zuckungen die Violinfiguren auszudrücken scheinen (5 Takt S. 22), 6) schmerzliches Gefühl bei der Erinnerung an das frühere Leben, Regung des Gewissens (14 Takt dieser Seite bis 5 Takt S. 23), 7) zurückkehrende Höllenmahnung (Takt 6 ff,) und so fort bis das doch etwas lang gehaltene Ganze mit dem Ausdruck des teuflischen Verlangens schliesst. —

In wenigen gesprochenen Worten macht der Lord dem Zuschauer bekannt, dass er Janthen, die er erwartet und die sogleich in diese Wildniss kommt, verleitet hat, ihren Eltern zu entfliehen. Sie spricht sich als ein unerfahrenes, von Sinnlichkeit verlocktes Mädchen aus. Ein vorübergehender Vorwurf des Gewissens, Versicherung ewiger Liebe, beklommene Erinnerung an das Vergangene von Seiten des Mädchens; Zureden und Verlangen nach dem „süssen Blute" von Ruthwens Seite ist der Inhalt des folgenden Duetts. Das nur oberflächlich berührte Interesse scheint sich auch in der Musik zu verrathen. Ich gestehe, das ich diesem Musikstücke im Ganzen und besonders dem zweiten, schnellerm Satze desselben nicht den Werth andrer Musikstücke dieser Oper beilegen kann. Die Melodie zu der gewöhnlichen Liebesversicherung ist gewöhnlich, und noch dazu zweimal wiederholt. Eben so wenig gefällt mir der Anfang des Stücks. So wenig tief der Gedanke an die verlassnen Eltern bei Janthe ist, so ist die schmachtende (in $\frac{6}{8}$ Takt vorgetragne) Melodie derselben, womit das Stück anfängt, nebst ihren modischen Vorhalten doch fast zu wenig sagend. Weit treffender spricht sich hier Lord Ruthwen aus, wenn wir ihn als Verführer nehmen; die seine Worte (im ersten Satze) begleitenden Bassfiguren bezeichnen die geheime Regung; auch ist es ein glücklicher Gedanke, dass der Komponist in der Stelle, in welcher Janthe ihre erste Scheu vor Lord Ruthwen bekennt, und dieser sie überredend beschwichtigt, einen Gang aus der vorhergehenden Arie des letztern mit den Violintriolen zurückkehren lässt, welcher an seine frühere Aeusserung erinnert und dadurch jene Scheu erklärt. Während des Schlusritornells führt Ruthwen Janthen in die Höhle; ihr Vater mit Gefolge kommt. (Im Klavierauszug ist hier eine Verbesserung des Textes angebracht, welche darin besteht, dass jene durch den Hörnerruf der Suchenden aufgeschreckt, in diese Höhle fliehen, — die Musik drückt auch das Flüchten und Suchen aus.) Der Männerchor No. 4. Esdur, welcher von den Klagen und Auffoderungen des verlassenen Vaters unterbrochen wird, füllt ganz die Situation aus. Er erinnert in seinen vierstimmigen Stellen (S. 38) etwas an Euryanthe, und durch die Vertheilung der Hauptmelodie unter die Stimmen an einen Chor Rossini's. In Hinsicht dieser Hauptmelodie aber habe ich einen Fehler zu bemerken, dessen sich der Komponist zuweilen schuldig macht gegen die Deklamation; der melodische Gang ist offenbar nicht den Worten, sondern die Worte diesem untergelegt, in der Stelle:




ferner sind die Worte: „schnell hinweg mit leisem Tritt," dem Sinne derselben, wie es leider häufig in den Opern geschieht, entgegen, zu vielmal wiederholt worden. Die Scene nimmt eine andre Wendung, als man Janthen hinter der Scene: Weh mir! rufen und Ruthwens Höllengelächter hört. Der Chor weicht zurück, einige stürzen in die Höhle; athemlos will der Vater ihnen nach, da kommen sie mit Ruthwen wieder heraus; jene stösst ihm mit Anstrengung seiner Kräfte das Schwert in die Brust. Aus der Höhle aber ertönt das Geschrei: sie ist todt! Rührend ist die Klage des niedergebeugten Vaters; ein Diener, der aus der Höhle kömmt, schildert den Anblick; er endet. „Sie ward zum Opfer dem Vampyr!" (Auf „Sie" hat der Komponist gegen die Regel einen halben Takt verweilt); ein Vampyr ruft alles und stürzt (nebst dem Vater) fort. Der letzte Theil dieser Nummer ist ausgezeichnet schön; hier hat der Kom-

ponist sein Vorbild in der Schilderung der Situationen erreicht. Das allmähliche Absterben des getödteten Ruthen in der schauerlichen Oede ist mit einer unbeschreiblichen Wirkung geschildert (von S. 12—13 des Klavierauszuges); und diese Wirkung liegt ganz besonders in den Tonfiguren und in dem Kolorit der Instrumente. Es ist sehr sinnig, dass der Komponist dieselbe Figur, welche die hülfesuchenden Stimmen der Männer begleitete, nun wieder aufnimmt, da Ruthwen in verzweifelter Lage sich nach Hülfe umsieht, und sie den Violinen übergiebt; dazu bilden die murrenden und unheimlichen Töne der Blasinstrumente; besonders der Fagotte einen einen eigenen Kontrast; der Schluss bildet mit lebendiger Wahrheit das Absterben der Kräfte, während Aubry einen Ausweg durch die Wildniss suchend, den nach Hülfe seufzenden findet. Hier kommt nun ein Dialog zwischen Ruthwen und Aubry. Jener giebt vor, er sei von Räubern überfallen worden, und bittet diesen um den Dienst, ihn hinauf auf den Felsen zu leiten, und mit dem Gesichte so zu legen, dass die Mondesstrahlen ihm in die Augen dringen. Aubry erräth das Furchtbare; aber muss nach seinem Willen thun. (Dass Ruthwen ihm einst das Leben gerettet, ist kein zureichender Grund, ihm einen heiligen Schwur abzulegen, 24 Stunden lang zu schweigen.) Hier fragt nun aber auch der musikalische Zuschauer, warum diese Situation nur ein Dialog gefasst? — Die Musik tritt erst wieder mit dem Instrumentalstück No. 5 (D-moll) ein. Dieses schliesst sich in Hinsicht seines Gegenstandes und Karakters an No. 4 an. Man sieht Aubry den kraftlosen Ruthwen auf den Felsen leiten. Je näher sie der Höhe kommen, desto dringender wird Ruthwens Streben zu diesem Ziel (die Triolengänge in der Violenpartie S. 44 des Klavierauszugs machen hier eine eben so schauerliche Wirkung, wie die Grundfigur in Spohrs Makbethsouvertüre); die Höhe ist erreicht und die Strahlen des Mondes fallen auf Ruthwens Angesicht (Hier drücken die leichten Sextolen der Blasinstrumente die magische Rückkehr des Lebens und das neue Regen der Kräfte aus. Aubry entflieht mit Entsetzen. Ruthwen richtet sich bald wieder auf· Die Schilderung ist meisterhaft. Die Scene ändert sich. Man sieht Malvinen in ihres Vaters Schlosse den geliebten Aubry, welcher in Geschäften des Lord Deemaut abwesend war, erwarten. Mit der frohen Erwartung verkündet sich das Lebensgefühl des Frühlings, und der Dank gegen den Schöpfer. Dies ist der Inhalt der Scene und Arie No. 6. Die Aehnlichkeit der Situation und die Form dieser Scene erinnert an die Erweckungscenn Agathens im Freischütz, obgleich sie in dem Karakter sehr von ihr verschieden ist. Die Darstellung des reinern Gefühls ist, wie es mir scheint, dem Komponisten, weniger gelungen, als das Schauerhafte und späterhin das Komische. Der melodische Gang, welcher das Allegretto (S. 47) beginnt, hat etwas Gewöhnliches; anstössig ist es aber gar, dass er sich gegen den Schluss der Arie unter den nicht schönen Worten: „o Gott verzeihe mir die Sünde, wenn aus freudetrunkner Brust u. s. w.“ in der schnellsten Bewegung in welcher er noch leierhafter klingt, S. 51 unten) wiederholt wird. Hier gerade hätte der Komponist eine bedeutsamere Melodie geben müssen. Die Einleitung zum Gebet, (S. 49), und nach den frommen Gefühlen, welche dieses ausdrückt, der Schwung der Freude ist dem Komponisten besser geglückt und hat etwas mit sich Fortreissendes. Darum würde ich eine Verkürzung und Hinweglassung jener Wiederholung für sehr zweckmässig und wirksam halten; um so mehr. da dieses Musikstück gleich in das, ebenfalls ausgeführte, Duett (B-dur zwischen Malvine und Aubry No. 7) einleitet. Freude des Wiedersehens ist der Hauptinhalt dieses Stücks; hier hat der Komponist den Schwung des heitern Gemüths angemessen ausgedrückt. Nur die Stelle:







ist der Sopranpartie ohne Noth schwer gemacht, und stört den Fluss der Melodie. Darauf folgt die Schilderung der Trennung; der Komponist hat dazu eine sehnsuchtaussprechende Melodie von volksmässigem Karakter (Andantioso $\frac{6}{8}$) sehr sinnig gewählt, worauf die Sopranpartie in einer entsprechenden Weise antwortet, und dann die erstere Melodie a duo gesungen wird. In dem Satze, der zur Wiederholung des ersten Tempo zurückführt stört uns wieder (S. 58) eine sehr unrhythmische Stelle, in welcher den Worten Gewalt angethan ist (da, wo eine Stimme nach der andern die Worte: „doch die Zeit ist nun verschwunden, heiter glänzt der Liebe Glück u. s. w.“ wiederholt). Die Wiederholung des Ausrufs: „Du bist's“ u. s. w. liesse sich, wenn sie hier, nachdem man sich schon wieder gefunden hat, ein einziges Mal vorkäme, sehr gut rechtfertigen; aber indem dieses mehrere Male geschieht, und der ganze erste Satz zum grössten Theile sich wiederholt, so verliert dies an Bedeutung, hält den Fortgang der Handlung auf, und ermüdet den Zuhörer; der Schluss müsste also, um wirksam zu sein, bedeutend gekürzt werden, was auch der Komponist nach der ersten Aufführung der Oper gethan hat.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei das Verzeichniss von Büchern No. 6.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 20. August. Nro. 34. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber das Kirchenlied.

(von Dr. Karl Seidel.)
(Schluss.)

Wenn jedoch, nach allem Vorigen, die ältern evangelischen Kirchenlieder der höchsten Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Forscher werth sind, so ist es hingegen eine ganz andre Frage: wie diese Gesänge sich, in Absicht auf die Kraft religiöser Erweckung und Erbauung, zur heutigen Zeit verhalten? und in wie fern sie daher in künftig zu veranstaltenden neuen Liedersammlungen zu öffentlichem Gebrauch zum Theil noch ihre Stelle finden dürften, oder nicht? Den eigentlich wissenschaftlich Gebildeten, so wird hier in Kurzem erwiedert, stören, an obsolete Wortformen anderweitig schon gewöhnt, die veralteten Wendungen in einem kernigen Liede früherer Zeit niemals; er wird dessenungeachtet die religiöse Kraft und hohe Schönheit desselben empfinden können: ganz anders aber ist es im Allgemeinen mit dem Volk. Der Nichtgelehrte versteht zunächst einen grossen Theil früher gebräuchlich gewesener Sprachwendungen entweder gar nicht, oder sie berühren ihn doch sehr fremdartig, ja nicht selten beeinträchtigen wohl einzelne sprachwidrige und fehlerhafte Wendungen unwillkührlich die Andacht. Manche Theologen dürften gegen die hier aufgestellte Meinung leicht in wohlgemeinten Eifer gerathen. Sie werden sagen, dass man bei religiösen Dingen auf den Geist, und nicht auf das äussere Kleid sehen solle; sie werden hier den eignen, durch die ihnen zu Theil gewordene Sprechbildung wesentlich bedingten Eindruck, unrichtiger Weise als Norm für Andre annehmen; sie werden sogar behaupten, das Volk verstünde die alte Kraftsprache unsrer Voreltern oft besser, als mancher Gelehrte. Alle diese Demonstrationen können jedoch den tiefer Blickenden nicht bestimmen, ein Lied für den öffentlichen Gebrauch beibehalten zu wollen, das seiner ganzen äussern, ja zum Theil auch innern Wesenheit nach der Kunstgeschichte verfallen ist. Sehr gross erscheint zum Heil der Menschheit bereits die Zahl derer — und sie wächst bei dem im Volke mächtig angeregten Bildungstriebe von Tag zu Tage — bei denen der aus Allen natürlich angestammte Schönheitssinn bereits soweit geweckt und ausgebildet ist, dass sie in Leben und Kunst überall den werthvollen und schönen Inhalt auch zugleich in einer entsprechenden Form erblicken mögen; und diese Foderung ergeht denn auch nothwendig an das kirchliche Lied. Dasselbe ist ein Kunstwerk, und als solches muss es, neben dem ächt religiösen und erbaulichen Kern, nothwendig auch auf eine gewisse Weise den eben herrschenden Kunstgeschmack befriedigen, muss in seinem Ideengange wie in seiner äussern Gestalt der vorrückenden Zeit entsprechen *), sonst kann die angestammte Kraft des protestantischen Kirchenliedes sich durchaus nicht mehr vollständig und allgemein geltend machen. In der Nichtbeachtung dieses mit dem steigenden Bildungsgrade nothwendig

*) Sehr treffend lässt darüber Klopstock sich aus in dem Vorberichte zu seinen veränderten Kirchenliedern. S. dessen sämmtl. W. Th. VII. S. 176 u. f. d. angef. Ausg.

wechselnden Bedürfnisses liegt zum guten Theile die Erscheinung begründet, das das Kirchenlied jetzt im Tempel selbst mindere Theilnahme erregt, und sich aus der Hausandacht immer mehr stets verliert. Zwar scheint die Zeit wohl vorüber, in welcher diese Kunstform mit dem innersten Leben des protestantischen Christenthums gleichsam zur innigsten Einheit verwachsen war; indessen ist die im Allgemeinen unleugbare Erkaltung gegen das geistliche Lied doch, sicher grösser, als sie sein würde, wenn man bei Verbesserung der Gesangbücher die Anfoderungen der vorrükkenden Zeit stets mehr berücksichtigt hätte. Man glaubte zwar derselben nachzukommen, indem man die alten herrlichen Kraftlieder veränderte und abkürzte; solche Modernisirung fällt indessen — abgesehen davon, dass sie eigentlich eine Misshandlung der ehrwürdigen Werke längst entschlafener frommer Sänger ist — stets in so vieler Hinsicht mangelhaft und unglücklich aus, dass man sich, und wenn auch ein Klopstock selbst die Umarbeitung gemacht hat, doch bei tieferm Eingedrungensein in das Wesen der hier besprochenen Sache eher dagegen (versteht sich mit Gestattung mancher Ausnahme) als dafür erklären wird. Sobald ein Lied den kommenden Geschlechtern, sowohl in der Gefühlsweise, wie in dem poetischen Ausdruck und in den Sprachformen überhaupt, entfremdet ist, so erscheint dasselbe als der Kunstgeschichte verfallen, und seine Stelle muss durch ein Kernlied eines mehr gleichzeitigen weihungsvollen Sängers ersetzt werden, wie denn dieses auch bereits bei der Anfertigung neuerer Gesangbücher hin und wieder recht zweckmässig geschehen ist. So findet man z. B. in dem neuen Jauerschen Gesangbuche treffliche Lieder von den folgenden Sängern: Gellert, Klopstock, Lavater, Gleim, Hölty, Schubart, Bürde, Rammler, Kleist, Kosegarten, Stolberg, Jacobi, Salis, Matthisson, Novalis, Mahlmann, Niemeier, Krummacher und noch von vielen andern schätzenswerthen Dichtern und Schriftstellern neuester Zeit. Bei der Auswahl solcher Gesänge bleibt nur zu erinnern, dass man den Unterschied recht festhalte zwischen einem poetisch schön ausgesprochenen ethischen oder moralischen Gefühl, und zwischen einer wahrhaft christlich religiösen Weihung, was wohl nicht bei allen neuern Liedersammlungen durchgängig beobachtet ist: es fehlt uns jedoch noch keinesweges an Gesängen solcher Art; genugsam bekundet dieses der nunmehr folgende Blick auf die neueste Literatur der Liederdichtung.

Bürde's geistliche Lieder (Breslau 1818) haben, wie es bereits erwähnt ward, zum Theil schon ihre Stelle gefunden in den neuesten Gesangbüchern, und manches andre Lied des edlen Sängers dürfte wohl noch einer ähnlichen Würdigung werth sein.

Joh. Friedr. Seidel's geistliche Lieder und vermischte Gedichte (Berlin 1810) enthalten 71 geistliche Lieder, worunter mancher trostreiche Lebensklang sich befindet; es heisst hier z. B.:

Allgegenwärtig ist der Herr,
Er ist mir immer nahe.
Nun ist kein Leiden mir zu schwer.
Er, der es vorher sahe,
Der gütig mir's zu tragen gab,
Wog es nach meinen Kräften ab. u. s. w.

E. C. G. Langbecker's Gedichte (Berlin 1824) enthalten in zwei Abtheilungen 31 geistliche Lieder und grössere Kantaten für die kirchlichen Feste. Ein ächt religiöser Sinn, fern von aller modernen Kopfhängerei und Schwärmerei, weht in diesen Gesängen; als Probe mögen hier einige Strophen aus dem Liede „der treueste Freund" (Melod. „Herzlich thut mir verlangen") eine Stelle finden.

1.

Schenk, Herr, mir Deine Liebe,
Verlass mich Armen nicht.
Wer ist, der treuer bliebe,
Als Du, mein Trost und Licht?
In Dir und Deiner Gnade
Fühl' ich so fröhlich mich;
Ich geh die dunklen Pfade
Getrost, ich trau auf Dich.

5.

Dir klag' ich meinen Jammer
Von allen Menschen fern;
In meiner stillen Kammer
Da weilst Du, Jesus, gern;

Da zählst Du meine Thränen,
Da liegt mein Herz vor Dir,
Mit Freude, Schmerz und Sehnen:
Erbarmend hilfst Du mir.

6.

Wie wird mir dann so helle
Die Nacht, die mich bedeckt;
Die dunkle Schicksalswelle
Mich Schwachen nicht erschreckt.
Dein Arm hält mich umschlungen,
Dein Wort spricht Muth mir zu;
Bald hab' ich ausgerungen,
Du reichst mir Trost und Ruh!

Karl Dielitz und F. A. Pischon haben Beide auch eine Anzahl geistlicher Lieder geschrieben, die indessen noch einzeln verstreut sind *), und unter denen wohl nicht minder manches bei künftigen Sammlungen einer nähern Beachtung werth erscheint.

Karl August Döring's Hausgesangbuch (Elberfeld 1825 2te Aufl.) enthält 630 sämmtlich vom Herausgeber selbst gedichtete geistliche Lieder, die, von den kompetentesten Kennern wohlgefällig aufgenommen, ihren Werth schon dadurch hinlänglich bekunden, dass mehrere derselben sofort in andre Sammlungen übergegangen sind, und also bereits an mehrern Orten beim öffentlichen Gottesdienste gesungen werden.

Das eben genannte Werk giebt, obgleich in der gewohnten Art der gespaltenen Seiten gedruckt, doch den einzelnen Verszeilen durch gehöriges Absetzen ihr Recht wieder, und diese Einrichtung erscheint bei künftigen Auflagen kirchlicher Gesangbücher ohne Zweifel der Nachahmung werth; die jetzige, Vers und Reim nicht heraushebende Form hat häufig für das Auge der gebildeten Leser etwas unangenehm Störendes.

Schliesslich bleibt nun noch Einiges zu erwähnen über die Länge des Kirchenliedes in Absicht auf unsre Zeit. Eine gewisse Gedehntheit, in sofern sie, wie bei vielen der ältern Dichter, nur in der Stärke und Dauer der innern Erregung ihren Grund hat, ist an sich zwar durchaus nicht störend oder tadelnswerth; doch aber ermüdet jetzt der bei Weitem grössere Theil der Menschen, wenn sie ein Lied von 16 bis 20 Strophen singen, oder auch nur vorlesen sollen; und dieses kann nicht füglich anders sein. Indem bei einem regsamer gewordenen innern Leben die gesammte Empfindung in der Lyrik überhaupt — wie die energische Kürze Göthescher und Uhlandscher Lieder gegen die vielstrophigen Gesänge früherer Zeit es genugsam bewähren — konzentrirter sich ausspricht: so muss auch das kirchliche Lied nothwendig dieser allgemeinen Richtung folgen. Lieder von einer einzigen Strophe sind in den vorhandenen Gesangbüchern noch selten *); wünschenswerth bleibt es indessen, dass künftig noch mehrere derselben darin aufgenommen werden möchten. Die Prediger, welche jetzt zwischen ihrer Rede meistens nur einzelne Strophen längerer Lieder, nicht selten ausser allem tiefern Zusammenhange, absingen lassen, würden alsdann häufiger ein passendes Ganze für solche Zwecke wählen können, in dem allezeit mehr Kraft und Wirkung liegen muss, als in einem einzelnen Fragmente. De la Motte Fouqué, in dessen kleinern Schriften ebenfalls schon manches weihungsvolle Kirchenlied enthalten ist, hat besonders auch in dieser kürzern Form höchst Achtbares geleistet, wie die folgenden Proben aus einer bis jetzt noch ungedruckten Sammlung geistlicher Gesänge es näher bekunden.

Ruhig, liebe Seele,
Ruhig, liebes Herz!
Was auch drück' und quäle,
Was uns schmerz' und fehle:
Doch geht's himmelwärts! —
Frisch und froh denn Seele!
Stark und still denn Herz!

Dein wunderhelles Auge sieht's,
O mein hochheil'ger Jesus Christ,
Was gut für mich und heilsam ist:
Und wie Du willst, also geschieht's,
Und Deine Huld will stets das Beste.
Drum bin ich auch mit in der Zahl

*) Siehe die letzten Jahrg. des Wadzekschen Wochenblattes, und die pädagogischen Blätter des Berlinischen Schullehrervereins Bd. I.

*) S. z. B. das Lied „Lass mich Dein sein und bleiben" bei Porst S. 157. „Wir nahn uns zitternd Deinem Thron," im Jauerschen Gesangbuche S. 344.

Der eingelad'nen Himmelsgäste;
Und dieses Leben, sonst nur Qual
Im mächtig wirren Jammerthal,
Wird mir zum lautern Freudenfeste.

Herr, nimm mich mir!
Herr, gieb mich Dir!
Das ist mein täglich, stündlich Bitten.
Der Du für mich den Feind bestritten,
Der Du für mich den Tod erlitten,
Für mich zum Himmel bist geschritten,
Ja, Du erhörst auch dies mein Bitten:
Herr, nimm mich mir!
Herr, gieb mich Dir!

Gern möcht' ich all mein Leben
Dir, Heiland, ganz ergeben;
Doch quält mit Widerstreben
Mich oft der eitle Sinn.
Ich kann mich Dir nicht geben,
Drum, holdes Liebeleben,
Nimm allmachtstark mich hin!

Mein Heiland weck das Eine mir:
Die rechte heil'ge Lust an Dir.
Dann fällt in sel'ger Herzensruh,
Was sonst man braucht, von selbst mir zu.

Such Gott den Herrn! Thu's freudiglich,
Es ist kein schwierig Unterwinden.
Das Wort der Wahrheit kräft'ge Dich;
Es sprach: „wer suchet, der soll finden!"
Du suchest Gott; Gott suchet Dich.
O wie die Zweifelsmächte schwinden!
O morgenhelles, sel'ges Finden! —

Was mir begegnen wird?
Ruhig, das weiss mein Hirt.
Wie's mit mir enden soll?
Sein Mund sagt: „freudenvoll."
Freu Dich denn, lieber Christ,
Weil Er die Wahrheit ist!

Der religiöse und zugleich poetische Aufschwung, mit dem diese kleinen Gesänge meistens schliessen, eignet dieselben ganz besonders für die musikalische Komposition. Dieselbe würde dadurch freilich so karakteristisch sich gestalten, dass hier nicht füglich mehr, wie bisher, eine ganz beträchtliche Anzahl, oft in ihrer Empfindung ziemlich heterogener Lieder nach ein und derselben Melodie gesungen werden könnte. Dieses aber ist gerade höchst fördersam für das Mitsingen der Gemeinde, welcher das Auffassen und Behalten einer allzu grossen Anzahl von Tonweisen nicht wohl anzumuthen ist; wie werden demnach die Choralbücher, wie wird überhaupt der protestantische Kirchengesang fortan zweckmässig zu gestalten sein? — Ueber diesen musikalischen Theil des geistlichen Liedes rede ich bei einer nächsten Gelegenheit: möchten die hier gegebenen Andeutungen doch auch Andre recht vielfach anregen zur Veröffentlichung ihrer verschiedenen Ansichten und Ideen über einen so wichtigen Gegenstand.

## 4. Berichte.

Wien, den 27. Juli. 1828.

(Auszug aus einem Brief.)

Der als Schriftsteller und Tonsetzer rühmlichst bekannte Graf von Gallenberg hat endalle Schwierigkeiten überwunden und den Pacht des K. K. Hoftheaters am Kärnthnerthor auf 10 Jahre übernommen. Se. Majestät der Kaiser hat einen jährlichen Zuschuss von 50000 Fl. K. M. bewilligt; der Adel hat bereits auf eine Reihe von Jahren sämmtliche Logen abonnirt und trotz seines Enthusiasmus für Rossini und die italienische Oper, nicht ohne Vergnügen den Vorsatz vernommen, während dieser Pachtzeit — durchaus keine italienische Oper in Wien zu dulden, und alle Sorge und Liebe der deutschen Oper zuzuwenden.

So wird denn endlich wieder die Kaiserstadt — ihrem natürlichen Beruf Gehör gebend — bald wieder der Glanzpunkt der deutschen Oper werden, so wie sie stets die Wiege derselben gewesen; um so mehr, als der als Schriftsteller und praktischer Theaterkenner gerühmte Ritter Ignatz von Seyfried thätigen Antheil an der Direktion nimmt, und alle Gebildeten ein lebendiger Eifer für diese Sache beseelt u. s. w. — Wir haben nur hinzuzufügen: Dii faveant!

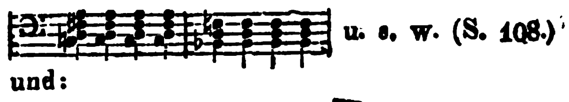
Aus Leipzig.

### Ueber die Oper: „der Vampyr" von Marschner.

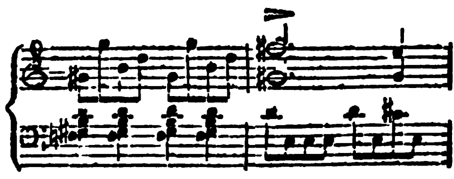
(Fortsetzung.)

(Im Klavierauszuge ist aber keine der in diesem Bericht voriger Ztg. gedachten Abänderungen benutzt worden.) Eine solche Abkürzung war auch um der ersten Sängerin willen sehr zweckmässig, die nach den zwei anstrengenden Stücken noch das Terzett No. 8 vorzutragen hat, welches aber in den folgenden Aufführungen der Oper bei uns immer weggelassen wurde. Dieses Terzett folgt einem Dialog, in welchem Aubry an des stolzen Vaters Einwilligung zweifelt, Malvine

ihre Hoffnungen ausspricht, der Lord Deermaut dann hinzutritt und endlich ankündigt, dass er die Tochter dem Earl von Marsden bestimmt habe. Erklärungen und Bitten auf Seiten der Liebenden, Zorn und stolzer Widerstand von Seiten des Vaters sind der Inhalt des Terzetts, eines ausgeführten Musikstücks, in welchem man auch die Gewandheit des Komponisten in der sangbaren Stimmenführung zu erkennen Gelegenheit hat. Besondern Reiz in dieser Hinsicht hat der Larghettosatz (¾ Es-dur). In dem Allegro risoluto, welches darauf folgt, möchten die starken Modulationen den Zuhörer doch etwas ermüden, besonders die überraschende aus G nach B-dur (S. 68 unten) und die aus C-dur nach As-dur (S. 74 unten), was ohnedies oft berührt worden ist. Der Satz S. 71 unten, in As-dur, welcher auf der folgenden Seite) in C-dur wiederholt wird, errinnert sehr an eine italienische Stretta. Dem Ganzen fehlt es zur vollen Wirkung, wie es mir scheint, nur an engerm Zusammenhalten der Sätze. Das Terzett geht nun nach der Ankündigung des Earl von Marsden, und nach dem Befehl des Vaters die Hochzeitgäste einzulassen, in das Finale über. Dieses eröffnet sich mit einem ungemein lieblichen vierstimmigen Chor der glückwünschenden Landleute (D-dur ¾ Takt) ungefähr in dem Karakter des Chors, womit das Finale des ersten Akts in Webers Euryanthe beginnt; nach dieser lieblichen Melodie klingt es höchst prosaisch, wenn Georg singt: „Seht, dort naht der Schwiegersohn an der Hand des alten Herrn," und wird immer unwillkührliches Lachen erregen. Das Lied, was man ihm zu Ehren anstimmt, ist in dieser musikalischen Umgebung nach meiner Ueberzeugung doch zu gewöhnlich. Hier könnte vielleicht ohne Nachtheil nach dem ersten Chor der Landleute und einem etwas pompösen Nachspiel der Vater den Lord Ruthwen (S. 84) sogleich einführen. Die Situation ist hier nun von dem Komponisten vortrefflich behandelt. Nach der stolzen Ankündigung des Lords durch den Vater führt sich dieser mit glatten Worten ein, wozu die Windungen in der Violinbegleitung sehr gut passen. Aubry glaubt in dem Earl Lord Ruthwen zu erkennen. Mit kalter Verstellung giebt sich dieser für dessen Bruder aus. Entsetzliche Ahnung steigt in Aubry auf. Ein Quartett mit Chor, von starken Instrumentenmassen begleitet, drückt die streitenden Bewegungen der Personen aus (S. 86—91), welche endlich in unheilsvoller Ahnung sich vereinigen. Der Vater befiehlt Malvinen, den Bräutigam freundlicher zu empfangen; Lord Ruthwen kommt ihrer Beklommenheit durch schmeichelnde Worte zu Hülfe, welche sichtlich schwer in Melodie zu bringen waren, und vielleicht besser im Recitativ vorgetragen werden konnten. Aubry erkennt den Vampyr immer genauer, und tritt ihm drohend entgegen (die sich steigernde Bewegung ist auch hier gut ausgedrückt); Ruthwen aber erinnert ihn an seinen Schwur. Der Vater aber befiehlt alles zum Hochzeitfeste schnell zu veranstalten. In grosser Bewegung bittet Malvine um Aufschub, der Alte hält an dem gegebenen Worte; Aubry fleht ihn ebenfalls an, das Fest aufzuschieben und ihn erinnert Ruthwen wiederholt an seinen Schwur. Aubry's verhaltne Wuth und Ruthwens Verachtung bilden hier den Hauptgegensatz. Der zum Kanon hinstrebende, aber sich doch nicht zum Kanon gestaltende schwere Satz (Andantivo con moto ⁶⁄₈: „Freudig bin ich mir bewusst" S. 97—104) giebt wieder einen Ruhepunkt mitten in der starken Bewegung der Gemüther. Ich kann jedoch nicht läugnen, dass mir sowohl die Melodie als die Behandlung der Worte jenes freies Flusses zu entbehren scheint, durch welche solche Sätze die Aufmerksamkeit des bewegten Zuhörers fesseln; auch hält dieser Satz die Scene zu lange auf, da besonders noch der Chor mit Widerholung des Glückwünschungsliedes hinzutritt, welches dadurch etwas schleppend wird. Darauf wiederholt der Alte in seiner, von dem Komponisten gut gewählten, Weise, die Auffoderung zur Hochzeitfeier, und der Chor fält in das verwandte Lied ein. Dass er dieses Lied dann mit dem Gesange der Hauptperson, welche ganz entgegengesetzte Empfindungen aussprechen, abwechseln lässt, dadurch hat der Komponist einen wahrhaft tragischen Kontrast hervorgebracht, während der Chor immer jubelnd ruft: „Heil dem Hause Deermaut," ist dieses Heil mit der furchtbarsten Gefahr bedroht. Dieser Schlusssatz ist übrigens eben so schwierig als glänzend, und würde noch mehr wirken, wenn das ganze Finale etwas kürzer wäre. Scharfe Modulationen, wie


u. s. w. (S. 108.)

und:



sind dabei natürlich auch nicht gespart. Der zweite Akt zeigt uns erst vollkommen, was der Komponist zu leisten vermag; er hat zufolge des Textes die grösste Mannigfaltigkeit, und in ihm vereinigen sich die schönsten

Stücke der Oper. So wie der Vorhang der Scene aufrollt, sehen und hören wir den Jubel einer Bauernhochzeit auf dem Schlosse Marsden, welches dem Lord Ruthwen angehört. Trinker und Tänzer sind die Hauptpartien dieser Scene, und der Komponist hat beiden ihr Recht gegeben. Er hat den vollen, frischen Ton der bäurischen Fröhlichkeit angestimmt, und in dem Presto $\frac{6}{8}$ heist es mit Recht:

Juch! das ist 'ne Fröhlichkeit,
Alles schwimmt in Seligkeit!

Der Rhythmus ist vortrefflich gewählt, und die kleine Flöte hier treibt mit Recht ihr Wesen. Man fragt nach dem Bräutigam und nach Braut. Letztere kommt; sie klagt, dass sie auf ihren Bräutigam (der auf dem Schlosse Davenaut in Diensten steht) schon lange vergeblich gewartet habe. Die naive Klage des unerfahrenen Mädchens, in welche sich eine trübe Ahnung unwillkührlich zu mischen scheint, drückt die Ariette No. 11 aus: „dor tan jenem Flsenhang lauschte ich den Weg entlang" u. s. w. Die zarte leise Begleitung mit den sanften Blasinstrumenten, das Freie des wechselnden Rhythmus in der einfachen, doch sprechenden Melodie, giebt der Situation Leben nnd drückt die Lage der schmachtenden Braut so wahr, als eigenthümlich aus.

Unterdessen ist an einem Tisch in der Nähe die Rede auf die Ermordung der Tochter Berbleys durch den Vampyr gekommon. Man wird aufmerksam; man fragt in banger Neugierde, und Emmy, die Braut wird gebeten, ein Liedchen von dem Vampyr zu singen, was sie von ihrer Grossmutter gelernt. So wenig als die vorigen beiden Stücke, so wenig hat dieses eine Aehnlichkeit mit dem Liedchen im Freischützen in der etwas ähnlichen Situation. Aber die Textverfertiger thäten wohl, solche einmal gelungen behandelten Situationen zu vermeiden, welche sie zum Besten ihrer Komponisten herbeizuführen glauben, während sie ihnen dadurch oft unverdienten Tadel von gewissen Reminiscenzenjägern im grossen Publikum zuziehen. Das genannte Liedchen ist die Romanze No. 12 $\frac{6}{8}$ F-moll. Die Auffassung ist wieder vortrefflich; der Gesang ist eine freie Rezitation, zu welcher die Violine und andre Saiteninstrumente grösstentheils tremuliren; nach dem Ende zu steigt die Bewegung mit der innern Aufregung, und die Modulation steigt mit. Ist das Zurückweichen und die Scheu vor dem Vampyr in den durchgreifenden Forzando des verminderten Septimenakkords S. 12 im eilften Takt mit erschreckender Wirkung geschildert, so ist der Uebergang von dem Schreckensruf in den Ton der Nutzanwendung welche das Liedchen schliesst und immer vom Chor wiederholt wird, so wahr, als trefflich modulirt (S. 13 des Klavierauszugs II. Akt). Der vierstimmige Schluss des Lieds erinnert vielleicht zu sehr an den Ton eines Kirchenliedes.

Jetzt tritt Lord Ruthwen unter die Fröhlichen, die, vor ihm erschreckt, zusammenfahren, und kündigt seinem Verwalter an, dass er in Eile von Davenaut herübergekommen, um seiner Tochter Hochzeit mitzufeiern. Dies, so wie die Geschenke und Versprechungen, welche er sogleich der Braut giebt, schmeicheln dem Mädchen, und machen sogleich Alles für ihn gestimmt. Er heisst nun die Hochzeitgäste in den Saal gehen, und bleibt, im Mondschein, mit der früher nie gesehenen Braut allein, um wie, er naiv sagt, sich über die künftige Versorgung mit ihr zu berathen. Nun tritt No. 13 ein, ein Terzett (A-dur C), welches vielleicht das schönste Stück der Oper ist und in Erfindung und Ausführung musterhaft genannt zu werden verdient. Der Lord sucht Emmy durch Schmeicheleien noch mehr zu gewinnen, die diese zwar verschämt, aber doch nicht ohne Vergnügen im Herzen, aufnimmt. Der Komponist hat eine höchst einschmeichelnde Melodie zum Thema gemacht, die unter verschiedenen harmonischen Gestalten, immer angenehm bis zum Schlusse mehrmals wiederkehrt. Georg, der Bräutigam, kommt herzu und sieht die Sprechenden einige Zeit von dem Hintergrunde aus; seine Rolle hat der Komponist mit der Grundstimmung der Hauptpersonen in die schönste Uebereinstimmung zu bringen gewusst. Mit gleissenden Worten preist Ruthwen das Glück, Emmy lieben zu dürfen und nimmt den Ton der schmachtenden Klage an. Die Melodie wogt von Triolenfiguren der Violinen begleitet, erst in dem süssen A-dur mit Berührung von Cis-moll. Es ist sehr schön, wie der Gesang Emmy's, welche den Lord sanft abwehrt in den Rhythmus und die Melodie des Thema's im Grundtone zurückkehrt. Der eifersüchtig blickende Georg wiederholt diese Melodie mit zweckmässiger Abänderung. Der Lord nennt Emmy grausam und undankbar. Ihre Verlegenheit steigt; sie singt: „Ihr sucht mein Glück zu gründen, das sehe ich wohl ein, ach, ich kann nicht Worte finden, Euch meinen Dank zu weihn." Es ist ein treffender Zug der Komposition, dass hier, wo Emmy bedenklich zu werden anfängt, die Melodie sogleich in das ernstre Es-dur fällt. Der Gutsherr fodert nun einen Kuss. Die Frage: „wie was, ein Kuss?" — wird mehrmals im verschiedenen Sinne von Emmy und Georg wiederholt. Die sich auf- und ablösende Septimenakkorde, leiten sehr schön die Zwölfachtelbegleitung ein, welche zu den wiederholten Worten Emmy's:

„Ihr wollt mich nur beschämen" u. s. w. fortzittert. Der Lord wird dringender; Emmy schweigt, man glaubt nur das Flüstern des Laubes zu hören in der zitternden Bewegung der Achtel und Sextolen, welche chromatisch über der Dominante fortschreiten. Der Lord küsst Emmy endlich. Sie scheint ihm verfallen. Der Komponist lässt hier ein Allegro in D eintreten, wobei eine frühere unheimliche Melodie, die auch in der Ouvertüre vorkommt, wirksam wiederkehrt; daneben schildert er im verkürzten Thema wie Georg immer bewegter wird, (obgleich es seltsam ist, dass dieser nicht aus seinen Hinterhalt früher herausbricht, da er einen ganz fremden Mann im Mondschein seine Braut liebkosen sieht) und wie er endlich mit Ironie sich anmeldet. Die Frage Emmy's: „Kommst Du endlich auch zum Feste," und was sie weiter sagt, ist so treffend einförmig ausgedrückt, dass man es hört, wie wenig angenehm ihr sein Ueberraschen ist; doch sucht sie sehr bald seinen Neckereien zu begegnen. Der Lord will Beide allein lassen; aber er bittet Emmy noch mit Nachdruck um den ersten Tanz. Mit teuflischer Sicherheit ruft er für sich: nun ist das dritte Opfer mein! Emmy singt: „mein Herz schwankt zwischen Furcht und Liebe u. s. w. mit süssgeheimnissvollem Triebe zieht es mich zu dem Fremdling hin;" auch Georg ahnet ein unheimliches Wesen (in der Partie desselben S. 23 Zeile 9 und auf der folgenden Seite muss es im Text heissen: Ha, wie bei bösen Geistern hausen und darum den Punkt nach dem Viertel in ein besondres Achtel verwandelt werden). In einem wogenden Schlusse, der die Aufregung der Gemüther ausdrückt, endet das treffliche Stück.

Nach einem Gespräch zwischen den Brautleuten, in welchem Georg der Braut entdeckt, dass der Earl sein Fräulein heirathe, kommt Aubry, in der Absicht Malvinen zu retten, Der Lord wird zu ihm gerufen, Aubry bittet ihn, von Malvinens Besitze abzustehen. Ruthwen bleibt bei seinem Entschluss. Hier tritt nun die furchtbare, grosse Scene ein, in welcher sich die Erfindungskraft unsers Komponisten auf ihrem höchsten Gipfel gezeigt hat. Diese Scene besteht ausser einigen Worten des Aubry, welcher dem Vampyr droht seinen Schwur zu brechen, um die unschuldige Geliebte zu erretten, in der Schilderung der Strafe, welche ein Meineidiger als Vampyr erleiden müsse. Hier hat auch die Dichtung den Komponisten zu etwas durchaus Eigenem angeregt. Sie ist im Ganzen recitativisch behandelt; der Text mit Kraft und Sinn aufgefasst; ihm sich aufs engste anschliessend, schreitet auch die sinnig gewählte Instrumentalbegleitung fort. In der Mitte nimmt die Schilderung Balladenton an; hier lässt der Komponist eine bestimmtere Bewegung eintreten, und steigert die Empfindung aufs Höchste. Das Zurücktreten in den Ton der Drohung, durch den Absatz, den der Komponist bei den Worten macht: „So lebst Du bis Du zur Hölle fährst," ist äusserst richtig gedacht. Von unbeschreiblicher Wirkung ist es aber, wenn am Ende der Schilderung der Vampyr ruft:

Du starrst? Du stehst entsetzlich vor mir?
Ha, ha! ich zeichnete nach der Natur;
Meine eigne Geschichte erzählt' ich Dir. —
Jetzt gehe hin, und brich Deinen Schwur!

Ein grossartigeres Recitativ in dieser Gattung ist mir nicht bekannt: Auch ist zum Lobe des Komponisten besonders zu bemerken, dass er, wie fast durchaus in dieser Oper, ungeachtet er die Mittel einer reichen Instrumentirung durchaus nicht verschmäht hat, sie doch so anzuwenden gewusst, dass sie den Gesang und die Deutlichkeit des Vortrags in den Hauptstimmen durchaus nicht stören. Was die ganze Situation anlangt, so kann der tiefer Blickende allerdings bedauern, dass solche Kraft an ein hohles Phantom verschwendet ist, welches die grauenvollsten Dinge schildert, dass sie das Herz im Innersten erregen und die Haare emporsträuben, und selbst ohne alles Mitgefühl dabei bleiben muss.

Der Komponist hat an diese Scene verständig die folgende geknüpft, welche Aubry's Schrecken und Verzweiflung schildert, und minder originell als jene ist, aber doch einen sehr tröstenden Eindruck. Im erstern Satze der Arie (As-dur C) wirft der mitleidswerthe Aubry einen trauernden Blick auf die Tage der glücklichen Liebe zurück — hier hat sich der Komponist mehr Spohrs Weise genähert; die fliessende von Klarinetten lieblich begleitete Melodie, die man doch sonst gehört zu haben glaubt, wiederholt sich vielleicht zu oft. Der zweite Theil der Arie drückt das Zurückkehren in die Gegenwart und die Stimmung der Verzweiflung aus, in welche Aubry sich geworfen sieht, — ohne dass dieser Satz besonders hervorträte.

Nachdem Aubry den rathsuchenden Georg ernstlich gewarnt hat, seine Braut mit dem Lord nicht allein zu lassen, kommen schon die letzten beiden auf die Scene und das Verführungsduett No. 16 ($\frac{3}{8}$ A-moll) beginnt: „Leise dort zur fernen Laube, wo wir ungestörter sind" u. s. w. Auch dieses ist eins der schönsten Stücke. Der Komponist hat die Macht der Sinnlichkeit, welche hier hervorbricht, durch das Grauen gedämpft, womit er die lockenden Töne begleitet. Dieses Grauen umweht uns gleich im ersten Tempo Andan-

tino, welches in der Bassfigur an das Grabduett in Beethovens Fidelio erinnert, — es ergreift uns in dem Moment, wo sich Emmy ergiebt, verlässt uns nicht ganz in dem bewegtern Tempo, in welchem sie sich Ruthwen geneigt erklärt, und beide singen: „leise, leis' im Mondenschimmer, still und friedlich ziehn wir fort" u. s. w. und kehrt in aller Stärke zurück mit der Wiedererinnerung an die gedachte Figur des Basses, dessen Töne, als beide schon die Scene verlassen haben, allmählig verhallen. Jetzt kommen die Trinker aus dem Schlosse, um sich abzukühlen, ins Freie, und stimmen schon, ein wenig berauscht, das Lob des Trinkens an No. 17 C-dur C „Im Herbst da muss man trinken" u. s. w. Der Komponist hat dazu ein einfaches, hebendes Lied erfunden, welches besonders durch den vierstimmigen Männergesang, der nur von einigen Blasinstrumenten begleitet ist, sehr wirksam wird. Es hat bei uns auf der Bühne immer wiederholt werden müssen. Man hat es auch ausser der Bühne für blosse Blas-Instrumente arrangirt gehört. Aber in dieser Gestalt macht es keinen Effekt, weil die Blas-Instrumente nicht die freie Bewegung der Stimmen haben, und dann der schöne Kontrast der Stimmen und Hörner fehlt. Im Karakter nähert es sich C. M. v. Webers Liedern, und würde an diesem Orte noch mehr wirken, wenn man die vorhergehende Situation ganz vergessen könnte. Hieran schliesst sich dann gleich die Wiederholung des oben beschriebenen Jubels und auf diesen folgt das komische Quintett, das sich in einem Lachchor endigt. Der Dichter hat hier nämlich die lustige Episode noch etwas weiter ausgedehnt. Eine Alte läuft ihrem, durch den Wein schon seelenvergnügt gewordenen Mann nach, und liest dabei auch seinen Trinkgenossen den Text. Der Alte erwiedert ihr immer friedliebend: „Liebe Suse keinen Streit, sieh ich bin voll Seligkeit!" Die andern necken sie, gebieten ihr Schweigen; um so lebhafter wiederholt sie ihr Keifen, bis sie endlich ganz erschöpft ist. Die übrige Gesellschaft hört das Geschrei, kommt herzu und beschliesst das Stück mit einem vollstimmigen Lachchor, der die Streitenden übertäubt. Dieses Stück beweist den grossen Umfang des Talents des Herrn Marschner, es ist ächt komisch in den Motiven und in der bewegten Durchführung, und ich habe lange nichts Aehnliches von einem deutschen Komponisten gehört. Man hört mit Vergnügen die bewegte Zunge der Alten, die ihr Thema in verschiedenen Tonarten ausführt, während der phlegmatische Eheherr ihr immer ruhig in dem seinigen antwortet, und die übrigen unwillig Ruhe gebieten. Das genannte Lachchor reisst zu dem Gipfel der unwiderstehlichen Laune fort; es muss aber, unbeschadet der Laune, so vorgetragen werden, das man im Lachen immer bestimmte Töne hört, welche Akkorde bilden.

Nach dieser lustigen Scene tritt schnell ein greller Gegensatz ein. Man hört einen Schuss; Alles läuft zusammen, Georg kommt in der höchsten Bewegung gelaufen. Man erfährt von ihm, dass er von Eifersucht getrieben, dem Herrn nachgegangen, sein teuflisches Gelächter und den Hülfsruf seiner Braut gehört, nach jenem geschossen und dann die Braut in ihrem Blute am Boden gefunden habe. Sogleich drückt sich die verwandelte Stimmung der Hochzeitgäste in dem kurzen vierstimmigen Trauerchor aus: „Freuden und Leiden im irdischen Leben wechseln" u. s. w. Unstreitig würde fortgehende Musik das Grelle des Kontrastes sehr gemildert haben, und die bewegte Situation selbst der Musik nicht ungünstig gewesen sein. Dass starke Gegensätze neben einander gestellt werden, schadet an sich nichts; aber willkührlich und anstössig erscheint es, wenn ein solcher Gegensatz nicht aus der Sache selbst mit innerer Nothwendigkeit hervorgeht — was der Fall hier nicht ist, da die frühere Lust zu sehr den Schein der Episode hat.

In der folgenden Scene klagt Malvine auf dem Schlosse Davenaut, ihrem Geliebten, dass ihr Vater unerbittlich bei seinem Entschlusse verharre, und Alles zur Trauung bereit sei. Hier tritt das Duett zwiscen beiden, No. 19, ein. Aubry ist ohne Trost. Malvine, obgleich selbst niedergebeugt, beschwört ihn, Muth zu fassen, und flösst ihm Vertrauen auf den Himmel ein. Hier kommt die die Grundlage der Oper berührende Stelle vor: wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt, u. s. w. in welcher dieses Stück befriedigend schliesst. Noch kräftiger müsste dieses Motiv wirken, und der Gedanke noch heller hervortreten, wenn man es etwa schon im ersten Finale aus Malvinens Munde gehört hätte. Hier kommt es schon fast zu spät, wie wir bemerkt haben. Nach meiner Ueberzeugung fällt dieses Musikstück von dem frühern etwas ab; es hat nicht den strengen innern Zusammenhang, wie andere dieser Oper, setzt zu oft ohne Uebergänge an — was freilich bei dem Vorbild unsers Komponisten ebenfalls sich häufig findet; der Schlusssatz ist für die gespannte Scene fast ermüdend lang, und die bedeutsame Melodie verliert ihre Würde dadurch, das sie nun in rascher Bewegung (im Allegro con brio) genommen und mit einem Brillenbasse begleitet wird.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhalung.

(Hierbei der literarisch artistisch musikalische Anzeiger No. 7.)

# BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 27. August. — Nro. 35. — 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber Sextolen und Zertheilung der Triolen-Noten.

Ich hatte eine Gruppe von sechs Noten gleicher Geltung, welche mittelst eines ⁀ gekoppelt und mit der Ziffer 6 bezeichnet sind, (eine Sextole) nur wie zwei aneinander gehängte Triolen betrachten und vortragen gelernt, als ich zufällig in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (No. 28 des Jahrg. von 1824, pag. 243) gesagt fand:

„Solche (d. h. so, wie eben bemerkt, bezeichnete) Figuren, in denen drei und drei Noten verbunden sind, heissen übrigens mit Unrecht hier (nämlich in der dorten rezensirten Komposition) und in mancher andern neuern Komposition „Sextolen." Die Sextole entsteht aus der Zergliederung der Triole, nämlich jedes ihrer Töne in zwei kleine; es werden also zwei und zwei, nicht wie bei verbundnen Triolen, drei und drei ihrer Töne aneinander gebunden."

Da ich eben eine solche meiner Ansicht ganz widersprechende Behauptung in der Theorie der Tonsetzkunst von Gfr. Weber (2te Aufl. pag. 95 u. s. w., aufgestellt fand, so theilte ich dem Herrn Verfasser des gedachten Werkes meine Zweifel gegen die Richtigkeit solches Lehrsatzes mit, und hätte ich, da wir uns über unsre bis dahin verschieden gewesenen Ansichten geeinigt, es demselben gern überlassen mögen, etwa in einer dritten Auflage seines Werkes meine Meinung zu berücksichtigen, wenn ich nicht eines Theils schon die Erfahrung gemacht, zu welchen Folgen irrige Ansichten in dem fraglichen Punkte führen können *), und nicht anderntheils ich von so gelehrten Leuten, Leuten, die (wie Schlegel den Shakespeareschen Gadshill reden lässt) es an sich kommen lassen, nicht auf-, sondern ausgefodert mit meiner Meinung öffentlich aufzutreten, und zwar, um mich widerlegt zu sehen.

Wenn ich versuchen will, den Begriff der Sextole zu entwickeln und daraus die Art des Vortrages derselben abzuleiten, so werde ich meiner Aufgabe schon Genüge geleistet haben, wenn ich nur darlege, — was früherhin die Tonsetzer haben andeuten wollen, wenn sie eine Gruppe von sechs Noten gleicher Geltung mit mit dem Bindungsbogen und der Zahl 6 überschrieben oder was früherhin unsre Notenschrift unter dem fraglichen Zeichen verstanden wissen wollen, — indem dadurch ausgemittelt wird, wie man Kompositionen einer frühern Zeit vorzutragen habe, Komponisten der neuern Zeit aber nothwendig die Notenschrift nach ihrem bisherigen Sinne gebrauchen müssen, wenn sie nicht missverstanden werden oder besonders bevorworten wollen, dass bei ihnen das X fur ein U gelten solle.

Ganz gesondert von der fraglichen Erörterung ist noch die Frage, — ob und unter welchen Bedingungen man die Noten einer Triole in kleinere zerlegen dürfe. —

*) Einen, übrigens recht braven, Geiger hörte ich eine gz klare Komposition vortragen. Auf einmal kam aneine Stelle, worin ich den Tonsetzer nicht eher verstehen konnte, als bis ich dem Geiger über die Schulter gesehen und nun gefunden, dass er Sextolen, welche dorten offenbar gekoppelte Triolen waren, vortrug, und der ersten, dritten und fünften Note den Accent gab.

Wenn man das Verhältniss unsrer Notenschrift zu unsrer Musik berücksichtigt, so stellt sich sofort die Eintheilung in ganze, mehr als ganze, halbe, Viertel-Noten u. s. w., absolut und an sich betrachtet, als höchst unwesentlich dar, da die durch die Noten zu bezeichnende Zeitdauer doch immer relativ bleibt, die Viertel-Note unter Umständen längere Zeitdauer bezeichnet, als die halbe Note, und die ganze Note an sich so wenig ein eigentliches Ganzes bezeichnet, wie halbe Note. Wesentlich wäre nur erfoderlich ein Zeichen für die Länge eines Haupttakttheils, fürdie Unterabtheilungen solches Haupttakttheils und etwa für die Vereinigung mehrerer Haupttakttheile; wobei denn der Haupttakttheil als die eigentliche Eins, als ein Ganzes betrachtet würde. Die hiezu erfoderlichen Zeichen liefert nun die Notenschrift für jeden einzelnen Fall, sobald für selbigen nur die Taktart bestimmt worden.

Der Begriff von Rhythmus gründet sich auf den Begriff von Zahl. Eins an sich ist keine Zahl; ein Schlag liefert noch keinen Rhythmus; nur der Komplexus von mehrern Einheiten bildet eine Zahl; nur der Komplexus von mehreren Schlägen bildet einen Rhythmus. Zwei und drei sind die Grundzahlen, die absolut einfachen Zahlen, welche sich nicht weiter in andre Zahlen zerlegen lassen, aus welchen aber alle andern Zahlen zusammengesetzt werden können. So auch sind die Rhythmen von zwei und von drei Schlägen die absolut einfachen Grundrhythmen, aus welchen alle übrigen Rhythmen formirt werden können.

Die Bezeichnung der Taktart eines Tonstücks hat den Zweck, diejenige Art des Rhythmus, welche in dem Tonstücke durchgehends als Hauptrhythmus herrschen soll, anzudeuten und zugleich (mit Beihülfe der Angabe des Tempos) die Zeitdauer zu bestimmen, welche jeder einzelne Schlag in einem so festgestellten Hauptrhythmus haben soll.

Es entstanden also die Taktarten aus einer Zusammensetzung von einzelnen Schlägen gleicher aber festzusetzender Dauer, und bei dieser Zusammensetzung musste, weil drei eine Grundzahl ist, natürlich auch der Tripel-Takt entstehen.

Als aber die Musik mehr figurirt zu werden begann und man nun die Stelle eines Schlages des Hauptrhythmus durch einen oder mehrere, aus kürzeren Schlägen formirte, Rhythmen ausfüllte, so musste dieses nothwendig mittels einer andern Procedur, als durch welche die Taktarten gebildet waren, geschehen. Der einzelne Schlag in der Taktart war hinsichtlich seiner Dauer (relativ wenigstens) bereits festgestellt und es konnte nun der einzelne Schlag nur in Theile zerlegt werden.

Bei solcher Zerlegung eines ganzen Schlages des Hauptrhythmus aber ist man geometrisch zu Werke gegangen, und zwar hat man nur die Theilung nach graden Zahlen vorgenommen, man hat den ganzen Schlag nur in 2, 4, 8 u. s. w. gleiche Theile zerlegt. Dies beweiset unsere Notenschrift, welche eine Art der Bezeichnung kennt (die Geltungsstriche), wodurch die Unterabtheilung in grade Zahlen, und zwar für jede einzelne Note, bis ins Unendliche angedeutet werden kann, welche aber durchaus kein Zeichen hat, wodurch angedeutet würde, dass eine Note den dritten, sechsten, neunten Theil der Dauer einer andern Note haben solle.

Wenn man erst späterhin *) die Triole und ein Zeichen dafür erfand, so beweiset eben dieses Zeichen und die Art, wie man die Triole gebraucht, dass sie anormal, nur stellvertretend sei, dass für den einzelnen Fall ausnahmsweise ein Schlag in drei gleichere kürzere Schläge zerlegt sei, welche zusammen die Zeitdauer von zwei kürzern Schlägen, in welche regelmässig der längere Schlag zerlegt werden müssen, haben sollen.

Hiernächst darf ich als unbezweifelt annehmen, dass jeder Rhythmus ausser der Zahl mehrerer Schläge auch zu seinem Wesen, des Accents bedürfe, dass ferner die beiden Grundrhythmen unsrer Musik von resp. zwei und drei Schlägen jeder, also auch die Triole (wie der Trochäus und Daktylus) den Accent nur auf dem ersten Schlage haben; und daraus folgt schon, — dass unsre Musik weder einen solchen dreitheiligen

*) Nach Sulzer mit dem verzierten oder bunten Kontrapunkt (worunter man wohl Albrechtsberger's fünfte Gattung, contrapunctum floridum, verstehen soll).

Rhythmus, bei welchem der Accent (wie beim Amphimacer) auf dem ersten und dem dritten Schlage, noch einen solchen, wobei (wie beim Amphibrachys) der Accent bloss auf dem mittelsten Schlage läge, haben könne. —

Trifft nun in einem Tonstücke die Triole bloss mit nur einem solchen Schlage (andrer Stimmen) zusammen, dessen Dauer durch die drei kürzern Schläge der Triole grade ausgefüllt wird, so muss nothwendig unser rhythmisches Gefühl sich diese Erscheinung leicht gefallen lassen, indem hier gar keine Kollision zwischen dem zweitheiligen und dem dreitheiligen Rhythmus eintritt. Man stelle aber beiderlei Rhythmen in eigentlichen Konflikt; man lasse z. B. eine Stimme zwei Viertelnoten vortragen, während die andre eine Triole von Noten gleicher Geltung vorträgt, und betrachte das daraus sich ergebende Resultat. Zunächst ist wohl gewiss, dass unser Gefühl an dem zweitheiligen Rhytfimus, als dem normalen, dem schon im Voraus erwarteten, festhalten und den dreitheiligen Rhythmus nur als fremdartige Zuthat betrachten werde. Will aber auch unser Gefühl nicht jeden der beiderlei Rhythmen für sich betrachten, strebt es vielmehr, beiderlei Rhythmen in ihrem Zusammentreffen möglichst zu vereinigen, so ist eine solche Vereinigung auch nicht sehr schwierig. Ist nämlich eine grössere Note in zwei gleiche kleinere zerlegt (normale Theilung), so kommt von diesen die letztere gegen die erstere auf leichte Zeit, in arsi, zu stehen, so wie beider Triole die beiden letzteren Noten gegen die erste. Beiderlei Rhythmen beginnen also mit dem Niederschlage; Alles, was in beiderlei Rhythmen folgt, steht auf leichter Zeit; der Anschlag der zweiten normalen Note kommt zwischen den Anschlag der zweiten und dritten Triolen-Note zu stehen, so dass also durchaus nicht der Anschlag eines schweren Zeittheils in dem einen Rhythmus mit Anschlagen eines leichten Zeittheils in dem andern Rhythmus zusammentrifft, selbst dann nicht, wenn man die normalen Noten nach gradzahliger Theilung ins Unendliche in kleinere Rhythmen zerlegt. In Betreff des Accents sind daher beiderlei Rhythmen leicht zu vereinigen. Was aber die, an sich heterogene, Zahl der Schläge in beiderlei Rhythmen anlangt, so wird das Gefühl die Zusammensetzung von beiderlei Rhythmen leicht für einen einzigen (zusammengesetzten) viertheiligen Rhythmus nehmen, und zwar schon um desswillen, weil das Ganze nur einen viermaligen Anschlag hören lässt (indem der Anschlag der ersten Note in beiden Rhythmen zusammen fällt), und überdies die Verbindung gedachter beider Rhythmen der, so allgemein üblichen, musikalischen Form, wo eine Stimme der andern in gleichen Zeittheilen nachschlägt, sehr anähnelt.

Komme ich nun zur Sextole, so wird vorab ein jeder zugeben müssen, dass auf solche, — sobald sie als aus zwei aufeinander folgenden Triolen zusammengesetzt betrachtet wird — alles dasjenige, was ich so eben von der Triole und deren Vereinbarung mit einem zweitheiligen Rhythmus bemerkt habe, Anwendung finden müsse.

Ein ganz andres Resultat ergiebt sich aber wenn die Sextole eine Zerlegung der Triolen-Noten, jeder derselben in zwei gleiche Theile, darstellen soll.

Offenbar erscheint hier das Anormale in zweiter Potenz. Ueber die normale Theilung in grader Zahl ist schon einmal die, der Triole zum Grunde liegende Theilung in ungrader Zahl gestellt. Wendet man nun hinwiederum die Theilung in grader Zahl auf die Triolen-Noten an, so wird ja nicht die ursprüngliche Norm wieder hergestellt, sondern man entfernt sich noch immer mehr davon und führt ein mehr komplizirtes Verhältniss herbei. Stelle ich über zwei normale Viertel-Noten eine Triole von Viertel-Noten, so habe ich nur einen zweitheiligen Rhythmus gegen nur einen dreitheiligen Rhythmus abzumessen. Zerlege ich die drei Noten der Triole jede in zwei der halben Geltung, so habe ich (nicht mehr, wie vorhin, drei Noten, sondern) drei zweitheilige Rhythmen gegen einen zweitheiligen Rhythmus abzumessen.

Wer demnach die Triolen-Noten wiederum in kleinere Noten zerlegt, der schreitet offenbar über dasjenige, was unsre Musik, auch nach Erfindung der Triole, gekannt hat, hinaus.

Ueberdies führt der Gebrauch der aus der Zertheilung der Triolen-Noten entspringenden Zeittheile auf offenbare Verkehrtheiten.

In der durch Zerlegung der Triolen-Noten gebildeten Sextole hat die erste, dritte und fünfte Note die gute Zeit, die übrigen drei haben den Aufschlag. Stelle ich unter solche sechs Noten einen zweitheiligen Rhythmus von gleicher Dauer, so wird das Gefühl ohne Zweifel den zweitheiligen Rhythmus als den normalen festhalten und mit selbem die fremdartige Sextole zu vereinen suchen.

Wenn nun aber die eine Stimme drei Noten gleicher Dauer vorträgt, während die andre eine Note vorträgt; wenn der Anschlag der vierten Note in jener Stimme mit dem Anschlag der zweiten Note in dieser Stimme zusammenfällt (bei der Triole kann dergleichen nie anders, als bei der ersten Note, geschehen) u. s. w., so entsteht die dringendste Veranlassung, je drei Noten der Sextolen auf eine Note des normalen zweitheiligen Rhythmus zu beziehen und zu meinen, es sei über die erste Note des zweitheiligen Rhythmus ein dreitheiliger Rhythmus, in welchem die erste und dritte Note den Accent habe, (also ein der Musik ganz fremder Rhythmus) und hinwiederum über die zweite Note des zweitheiligen Rhythmus ein andrer (gleich musikwidriger) dreitheiliger Rhythmus gestellt, in welchem der Accent auf der zweiten Note ruhe.

Die Verkehrtheit wird aber obendrein noch grösser, wenn man nun auch die Noten des unter eine solche Sextole gestellten zweitheiligen Rhythmus in kleinere Noten, z. B. in vier Noten halber Geltung, zerlegt. Von diesen vier Noten hat doch offenbar die erste und die dritte den Accent; und doch wird die ebengedachte dritte Note mit der vierten Note der Sextole, — als welche in arsi steht — gleichzeitig angeschlagen. In der einen Stimme herrscht also die gute Zeit, während in der andern die schlechte (und zwar eine sehr schlechte) regiert!

So viel vor der Hand über die Zulässigkeit des Gebrauchs der oben beschriebenen neumodigen Sextolen.

Ich komme auf die Frage zurück, — was denn unsre bisherige Notenschrift unter dem üblichen Zeichen der Sextole verstanden wissen wollen. —

Was die ältern Lehrbücher anlangt, so überspringen diese fast überall den ersten Elementar-Unterricht in der Musik; und insonderheit die Rhythmik hat meines Wissens vor Gfr. Weber niemand brauchbarermaassen abgehandelt. Was ich in Betreff des hier vorliegenden Gegenstandes in ältern mir zu Gebote stehenden Werken habe auffinden können, liefert eine nur magere, jedoch hier genügende, Ausbeute.

Wenn, wie oben näher erörtert worden, durch die Bildung der Sextole mittels Zerlegung der Triolen-Noten über die Regeln der ältern musikalischen Rhythmik wesentlich hinausgeschritten wird, so darf man billig annehmen, das der Verfasser eines Lehrbuchs, worin wohl der Triole, nicht aber der Sextole gedacht wird, eine solche Zertheilung der Triolen-Noten nicht gekannt, wenigstens solche nicht als kunstgerecht habe gelten lassen wollen. Darum kann er aber die aus zwei Triolen gebildete Sextole wohl gekannt haben; denn das Zusammenschleifen von zwei Triolen bedurfte keiner besondern Erwähnung; es war unter dem Kapitel über das Zusammenschleifen und Abstossen der Noten mit begriffen.

Nun finde ich in einem alten Lexikon der Musik (Chemnitz 1737), in Rousseau's Dictionnaire de musique (1764) und in dem Dictionaire von Roux (Ausgabe von 1767), worin sonsten viele Kunstausdrücke der Musik vorkommen, weder der Triole noch der Sextole gedacht.

Jablonsky in seinem allgemeinen Lexikon der Künste und Wissenschaften (1737) und Vogler in seiner Tonschule (1778) erwähnen die Triole, nicht aber die Sextole.

Leopold Mozart (ein zu seiner Zeit gewiss sehr gebildeter Musiker) gedenkt in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (Augsburg 1756) des Ausdruckes „Sextole“ gar nicht; dahingegen sagt er daselbst, im 6ten Hauptstück § 6:

„In geschwinden Stücken muss man oft zwei Triolen, folglich 6 Noten, in einem Striche zusammennehmen. — — Man muss aber die erste jeder 6 Noten etwas stärker anstossen die übrigen 5 Noten ganz gelind daran schlei-

fen und also durch die vornehmliche Stärke die erste von denen übrigen 5 Noten unterscheiden."

Gleich hinterdrein ist im § 9 ein Beispiel angehängt, worin von 4 Achtel-Triolen, welche einen Allabreve-Takt ausmachen, je zwei und zwei durch einen Bogen gekoppelt und mit der Zahl 6 bezeichnet sind.

Daraus wird also ersichtlich, dass zu Leop. Mozarts Zeiten der Bindungsbogen und die Zahl 6 über einer Gruppe von sechs Noten gleicher Geltung das Zusammenschleifen von zwei Triolen, und nicht das geschehene Zerlegen jeder Triolen-Note in zwei kleinere, angedeutet habe.

Wenn es in Clementi's Klavierschule heisst:

„Am Leichtesten ist es, sie (d. h. die Noten einer Triole) alle als drei Einheiten von einem Ganzen zu betrachten und den einzelnen Hauptgehalt des Taktes durch Schlagen oder Zählen zu bezeichnen; welches geschieht, wenn man allemal die Anfangsnote von der Triole markirt. Wenn eine 6 über sechs nach einander folgenden Viertel-Achtel- oder Sechszehntel-Noten steht, so ist damit angedeutet, dass diese Notenfiguren innerhalb der Zeit von zwei halben Takten, zwei Vierteln oder zwei Achteln vorgetragen werden sollen. Diese Figuren nennt man Sextolen;"

und wenn Pleyel in seiner Klavierschule, in der 5ten Lektion — die Triolen betreffend — sagt:

„Man verkürzet die Dauer der Noten, wenn man sie unter einem Bogen vereinigt und die Ziffer 3 zwischen diesem Bogen und die Noten setzt u. s. w. Desgleichen gelten die, (wie in einem zugefügten Beispiele) mit der Zahl 6 und einem Bogen überschrieben sind, nicht mehr, als 4 gewöhnliche Achtel."

(ohne dabei nur des Ausdrucks „Sextole!" zu erwähnen): so muss man doch billig annehmen, dass Clementi und Pleyel die Zahl 6 über sechs Noten gleicher Geltung als das Zeichen der Zusammensetzung von zwei Triolen betrachtet haben.

Hiernächst stimmt Löhleins Klavierschule wiederum mit Leop. Mozarts Angabe überein, indem es dorten (6te Aufl. umgearbeitet von Müller 1804) im 2ten Kapitel §. 6 heisst:

„Wenn eine Note in sechs gleiche Theile getheilt wird, so nennt man diese sechs Noten eine „Sextole." Die Eintheilung ist nach Art der Triolen, auch pflegt man hier die Zahl 6, wie dort 3, hinzuzusetzen; aber im Vortrage klingt die Sextole nicht, wie zwei Triolen, sondern als in sich gerundet, so zwar, dass bei der Triole die erste der drei Noten gelinde accentuirt wird und bei der Sextole auch nur die erste von sechs Noten."

(Schluss folgt.)

---

## 3. Beurtheilungen.

Introduction et Variations sur le theme: „Es eilen die Stunden des Lebens so schnell dahin!" pour le Basson avec accompagnement de Violon, Viole et Violoncelle par C. Almenräder. Oev. 4. Mayence chez les Fils de B. Schott.

Unter obigem Titel wird den Fagottisten hier wieder ein Werk angeboten, dessen ganze Gattung, für fast jedes Instrument, das nur des Vortrags einer Melodie fähig ist, zum mindesten höchst zahlreich genannt werden kann; es ist dabei nur zu bedauern, dass unter dem Ueberfluss im Ganzen sich besonders für Fagott so gar wenig findet, was seinem innern Gehalte nach, der jetzigen in Hinsicht musikalischer Anfoderungen allerdings sehr gesteigerten Zeit etwas mehr entspräche. Die Mehrzahl der Fagottkompositionen erinnert mehr oder weniger an eine vergangene Zeit. So scheint z. B. den resp. Herrn Komponisten bei Werken unter obigem Titel weder sehr viel auf die Wahl des Thema anzukommen, noch auf den Gehalt der Variationen, der unstreitig von ersterm bedingt wird; es wird grösstentheils irgend ein Thema, das erste, das beste, genommen, dasselbe nach hergebrachter Weise ohne grosse Rücksicht, was insbesondre damit und daraus zu machen ist, variirt, und so werden dergleichen Kompositionen zwar sehr geschwind fertig, aber auch, und ohne eben der Kunst und den Künstlern, ja den

Verfassern selbst auf irgend eine Weise sehr förderlich nützlich gewesen zu sein, eben so geschwind wieder vergessen.

Referent glaubt als Grundsatz aufstellen zu dürfen, dass nicht jede Melodie, selbst wenn sie allgemein beliebt und sogar volksthümlich geworden, als Variationenthema für irgend ein Instrument benutzt werden kann; denn der grösste Theil eben dieser allgemeinen Melodien ist öfter nur interessant durch damit verbundenen Text, mit dem sie ein Ganzes ausmacht, aber vom Text entblösst, meistentheils nichtssagend.

Nur solche Melodien, die selbst ohne Text schon an und für sich Interesse gewähren, und wirklich Musik, dies Wort im höchsten Sinne genommen, enthalten, sind die Quelle, aus der reichhaltige Variationen entspringen; hierher passt als Beispiel Rode's Variationenthema in G-dur. Giebt sich aber der Komponist die Aufgabe, solche Lieder zu bearbeiten oder zu variiren, die, wie wir eben angeführt, nur in Verbindung mit ihrem Texte einen Werth haben, so muss der Bearbeiter hinlängliche Kenntnisse besitzen, vor allem aber ein eignes Talent dazu haben, um das, was der Melodie durch Entblössung vom Texte, genommen wird, auf originelle Weise ersetzen zu können, und die Melodie selbst als ein selbständiges Ganzes zu geben; — als Beispiel führen wir hier einige Potpourri's von Spohr und B. Rombergs erstes Capriccio über schwedische Volksmelodien an, einiger anderer Meister nicht erst zu gedenken.

In dem vorliegenden Werkchen des Herrn Almenräder finden wir den oben ausgesprochenen Anfoderungen wenig Genüge geleistet. Dem Thema (die Melodie des bekannten Liedes: „es ritten drei Reiter zum Thor hinaus") ist allerdings Eigenthümlichkeit nicht abzusprechen, dieselbe scheint dem Referenten aber zum grossen Theil im Text und dem daher ursprünglich ungeraden Rhythmus und heitern Karakter zu liegen. Herr A. hat aber den Rhythmus nicht beibehalten, und schon allein hierdurch, dass er aus muntern 3 und 6 Takten Allegretto ein schleppendes Andante von 4 und 8 Takten herausarbeitet, durch diese Verunstaltung hat das Thema unstreitig verloren. Auch in Hinsicht der harmonischen Auffassung hätte mehr, und durchaus Interessanteres gegeben werden müssen, als geschehen ist. In den 6 Variationen selbst hat Herr A. zwar ohne gerade neu und originell in der Erfindung zu sein, und ohne eine fortschreitende Steigerung des Ausdrucks zu beobachten, oder wirksame Kontraste damit anzustellen, doch das nichtssagende veraltete Figurenwesen, wie es besonders in Fagottkompositionen so häufig der Fall ist, ziemlich gut vermieden (ich übergehe hier die vierte Var.) am vorzüglichsten sind die Var. 2, 3, 6, die sich allenfalls zu melodischen Gedanken gestalten, was ja sowohl jede Variation, als auch jede Passage soll; auch sind sie, ohne eben übermässig schwer auszuführen zu sein, doch brillant. Der Solospieler findet sowohl in ihnen, als in der vorhergehenden Introduktion Gelegenheit, sich in laufenden Passagen und bunten Figuren, im Staccato und Aushalten der Töne als bewährt zu zeigen; dagegen findet er aber nichts, was ihn zum gefühlvollen Vortrag hinreissen könnte, denn es fehlt an sprechenden melodischen Gedanken, die man besonders in der Introduktion am meisten vermisst. Die Tutti's zwischen den Variationen scheinen bloss zum Ausruhen für den Solospieler gemacht zu sein.

Als auf etwas Besonderes in dem vorliegenden Werkchen, macht Referent noch auf einige hohe, von Herrn A. schon vor einiger Zeit, für Fagott neu erfundne Töne, das zweigestrichne e, f, g aufmerksam, die noch nicht jeder Fagottist herausbringen kann, der besonders noch kein nach Herrn Almenräders Erfindung eingerichtetes Instrument besitzt; der Spieler ist auf einem solchen Instrumente um drei Töne reicher, und wenn dieselben so auf dem Instrumente angebracht sind, dass sie 1) ohne besondre Schwierigkeit der Fingergriffe in jeder Tonverbindung und jedem beliebigen Tempo, 2) durch alle Nüancen des piano und forte leicht und bestimmt ansprechen, 3) die Eigenthümlichkeit des Fagott-Tones und völlige Gleichheit mit den übrigen Tönen des Instrumentes beibehalten, so ist diese Erfindung unbedingt eine Bereicherung und Vervollkommnung des Instruments, die nothwendig eine allgemeine Verbreitung zur

Folge haben muss. Ob diesen Bedingungen nun aber entsprochen wird, kann hier weder verneint noch bejaht werden, da Referent weder Herrn A. noch einen andern Künstler auf einem so bereicherten Instrumente zu hören Gelegenheit gehabt hat; auch aus dieser Komposition des Herrn A. sich mit Sicherheit nichts für die Güte dieser Bereicherung schliessen lässt; denn eben diese hohen Töne sind in derselben nirgends als ein nothwendiges Bestandtheil eines musikalischen Gedanken aufgestellt, sondern vielmehr als Zeichen, dass Herr A. sie auf seinem Instrumente anzugeben vermag; übrigens sind sie deshalb auch für Niemand ein Hinderniss an der Ausführung dieser Komposition, indem sie ohne besondern Nachtheil für dieselbe durch andre tiefer liegende Töne ersetzt werden können, wie es auch Herr A. überall, wo er es nöthig erachtet, durch eine zweite Notenreihe angezeigt hat. Im Ganzen eignet sich das Werkchen zur Aufführung in kleinern Städten und Privatgesellschaften, wo kein vollständiges und geübtes Orchester gleich bei der Hand ist, und überhaupt die musikalischen Anfoderungen noch nicht sehr gesteigert sind, ferner zur Uebung für Dilettanten und Schüler, die nicht mehr Anfänger sind.

Druck und Papier sind sauber; einige leicht zu findende Stichfehler sind leicht zu berichtigen. — Humann.

## 4. Berichte.

Aus Leipzig.

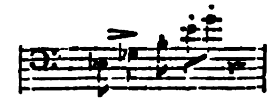
### Ueber die Oper: „der Vampyr“ von Marschner.

(Schluss.)

Auch liessen sich gegen die Deklamation einige Verstösse anführen, wie z. B. dass der Komponist, um jene Melodie anzubringen, deklamirt hat: „o lass Geliebter Dich beschwören, ersticke nicht den frohen Muth“ u. s. w. Hierauf folgt nun das Finale No. 20, ein glänzendes und gut gearbeitetes Stück, dessen Hauptmotive schon in der Ouvertüre vorkommen. Dasselbe wird von dem Festliede eingeleitet. Es ist von sehr rührender Wirkung, dass der Chor hier wieder die im ersten Finale vorkommende schöne Melodie: „Blumen und Blüten“ u. s. w. bringt, und uns dadurch mittelbar an die noch dringendere Gefahr erinnert, welche die glückwünschenden Herzen nicht ahnen. Die darauf folgende Stelle, in welcher der Vater die Hochzeitgäste zum Beginn der Feierlichkeit auffodert, und nachher Malvine ihr Vertrauen zu dem Himmel, begleitet von Aubry und dem Chore, entspricht, fällt etwas ab. Es mangelt hier der Stimme an eigentlich bedeutsamer Melodie, und selbst die Neunachtelbewegung ist hier nicht mehr angemessen. Ein andres Leben kommt in die Musik mit Ruthwens Eintritt, (hier ändert auch die Tonart aus D-dur in B) der sich erst über sein Aussenbleiben etwas kahl entschuldigt. Der Vater fällt in seinen Ton ein und fodert die Anwesenden auf, ihm in die Kapelle zu folgen, wo Alles zur Trauung bereitet sei. „Auf, Freunde, auf mit heitern Sang, begleitet unsern Hochzeitgang,“ während die Liebenden vor dem Ausgange zittern und Ruthwen schon triumphirend dem Ziele entgegensieht. Nun hebt von Neuem die obige Melodie an; aber sie wird sehr wirksam durch Aubry's: „Halt!“ in ihrem Laufe unterbrochen, der zum Staunen der Gäste in unbestimmten Unglück drohenden Worten der Vollziehung der Hochzeit sich entgegengesetzt, während Ruthwen darauf dringt, und der Vater, nachdem er endlich selbst Aufschub verlangt, den Ruthwen nicht bewilligt, zornig Aubry mit Gewalt entfernen lässt. In dieser Sceue ist besonders durch die Instrumente, in welchen die Hauptmelodieen in bebewegter Modulation wiederkehren, der Kampf der entgegengesetzten Empfindungen trefflich geschildert worden, während die Stimmen meistens sich mehr parlando verhalten, (wobei sich jedoch hier und da Mängel der Deklamation nachweisen liessen, z. B. S. 79 „zu weit treibt Dich r strafbarer Leidenschaft). Die hier und in der Ouvertüre vorkommende Figur:



welche in den Violinen und Flöten, so wie in den Bässen vorkömmt, und abwechselnd mit der Bassfigur:

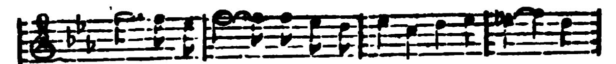


das Anstreben der Personen gut begleitet, ferner die sich einige Mal wiederholende Erinnerung des Vampyr:




welcher das Herannahen der Mitternachtstunde

bei dieser Zögerung fürchtet; endlich das Flehen der Tochter und des Geliebten in dem Gange (der ebenfalls in der Ouvertüre benutzt ist)



und dann dringender in As-dur und H-moll wiederkehrt, — diese Gedanken bilden eben so natürlich als kräftig verflochten die Grundgedanken dieser musikalischen Scene. Vorzüglich versteht es der Komponist, das Drängende des Augenblicks der Situation durch Steigerung fühlbar zu machen (z. B. in der Stelle S. 86 des Klavierauszugs, wo Bässe und Violinen sich in die emporsteigende Figur theilen). — Der Vater, den Ruthwen bei seinem Worte fasst, heisst mit Widerstreben auf's Neue den Hochzeitzug beginnen. — der Chor setzt nochmals an; aber die Bewegung, in welcher er hier auftritt, und die etwas monotone Melodie (S. 88) scheint zu verrathen, dass den Glückwünschenden selbst die Hoffnung mangle. Als der Zug sich eben nach der Kapelle in Bewegung setzt, hört man Aubry's Stimme von draussen her zugleich mit dem Grollen des nahenden Donners. Er stürzt herein; die Verzweiflung drängt ihn, das Geheimniss zu entdecken. Ruthwen erinnert ihn an seinen Schwur, der Donner rollt — da schlägt es eins, noch ehe Aubry das Geheimniss ausgesprochen. Der Unhold versinkt unter Blitz und Hohnlachen der Hölle in den Boden. Der Komponist lässt hier weislich die Instrumente fortgehen, und in tiefen, grollenden Akkorden theils das Schreckliche verhallten, theils die Anwesenden sich von ihrem Entsetzen wieder sammeln. Zuerst ruft der Vater; „Gott, welch Unglück drohte hier!" Da fällt Malvine nach einer Modulation, die wie ein aufhellender Sonnenblick wirkt, in die Worte ein: „wer Gottesfurcht im Herzen trägt" u. s. w. und der Chor begleitet dieselben. Der trauernde und erweichte Vater vereinigt nun die Liebenden und ein glänzendes Presto, welches mit dem Schluss der Ouvertüre übereinstimmt, und in welche die obige Melodie auf eine angemessene Weise sich mit dem allgemeinen Jubel vermischt, endet das Ganze.

Wir mussten diesem Werke eine ausführlichere Betrachtung widmen, theils weil jetzt dem emporstrebenden Talent von Seiten unsrer Bühnendirektionen so viele Hindernisse in den Weg gelegt zu werden pflegen, dass es Pflicht der öffentlich Sprechenden zu sein scheint, auf ein solches aufmerksam zu machen, theils aber auch, weil die Erscheinung eines dramatischen Komponisten, der über das Gewöhnliche sich emporhebt und die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit Energie und Glück betritt, eine seltne und schon an sich beachtungswerth ist.

Um, was ich von dem Komponisten nach genauerer Bekanntschaft mit dieser Oper sagen zu können glaube, hier zusammenzusetzen, so scheint es mir, als ob ihm ein bedeutendes Talent für dramatische Karakteristik beiwohne, das besonders nach dem Starken, Glänzenden und Glühenden wie anderntheils nach dem Humoristischen hinstrebt, dass sich aber diese Karakteristik noch bei weitem mehr in der Macht der Instrumentation und Harmonie als in der Erfindung prägnanter Melodieen äussere. Unstreitig steht er hinter seinem gefeierten Vorbilde noch in diesem Stücke, so wie in Hinsicht auf Klarheit zurück; und ein gewisses Schwelgen in der Anwendung der Tonmassen (wie z. B. im ersten Finalen) und im Ausspinnen seiner Gedanken, ein Vergnügen an dem Schwierigen, bezeichnet noch die Jugendperiode unsers Komponisten. Aber ich zweifle nicht, dass wenn er mit Ernst und mit dem Feuer, welches diese Produktion zeigt, auf seiner Bahn fortgeht, sich nicht wie manche Talente, zum Vielschreiben verleiten lässt, sondern sich vertieft in grössere Aufgaben, erst seinen Styl bildet, er einen Ehrenplatz unter den dramatischen Komponisten Deutschlands erlangen wird.

Nachdem wir in obiger Beurtheilung eine unparteiische Schilderung dessen, was dieser Komponist in dem Gebiete der dramatischen Musik in dieser Oper geleistet hat, niedergelegt zu haben glauben, wünschen wir ihm noch zuletzt einen günstigen Stoff, an welchen er die ihm verliehene grosse Gabe noch edler und reiner zu entwickeln Gelegenheit finde.

A. Wendt.

Wir bemerken nur noch, dass der von dem Komponisten selbst gefertigte Klavierauszug der oben beurtheilten Oper für Hofmeister in Leipzig nun vollständig und ziemlich korrekt im Stich erschienen ist. (Preis 6 Rthlr. 1r Akt 120 Seiten, 2ter Akt 100 Seiten). Auch ist daselbst diese Oper für 4 Hände arrangirt und die Ouvertüre in Stimmen erschienen. Einzelne Favoritnummern sind auch einzeln im Klavierauszug zu haben.

## Bekanntmachung.

Zu Donnerstag, den 27. Aug., bietet unser verdienter Musikdirektor Möser den Freunden geistvoller Musik einen reichen Abend. Im Charlottenburger Theater wird er ausser andern Interessanten Spohrs Ouvertüre zu Pietro d'Abano, Beethovens Pastoralsymphonie und Schlacht bei Vittoria aufführen. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 3. September. Nro. 36. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber Sextolen und Zertheilung der Triolen-Noten.

(Schluss.)

In Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste (1757) findet sich nach vorgängiger Abhandlung des Artikels „Triole“ Folgendes gesagt:

„Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechszehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwei zusammengezogen werden, wie die Achtel im 6/8 Takt markirt, nämlich drei und drei; jene hingegen wie die Achtel im 3/4 Takt, nämlich zwei und zwei. Zu zwei zusammengesetzten Triolen können auf dem Klaviere zwei Noten in der Basstimme ganz bequem angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht.“

Nun folgt ein Beispiel, worin zusammengesetzte Triolen mit der Zahl 3, Sextolen aber mit der Zahl 6 (ohne Bindungsbogen) bezeichnet sind; und heisst es weiter:

„Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.“

Da Sulzer für solche seine Behauptung weder Gründe noch Autoritäten angeführt, noch aus vorhandenen Kompositionen den frühern Gebrauch (und zwar so wenig in Betreff der Sache selbst, als des dafür üblichen Zeichens) nachgewiesen hat, auch die Vorrede zum zweiten Theile des Sulzerschen Werkes ergiebt, dass der oben bemerkte Artikel weder von Sulzer selbst noch von einem andern verständigen Theoristen, sondern nur von einem gewissen Schulze aus Lüneburg, einem blossen Praktiker, herstamme: so kann schon darum Sulzers Behauptung wenig Gewicht haben, und ich muss glauben, dass sie nur in einem Irrthume, worin sein Gehülfe Schulze befangen gewesen, ihren Grund habe.
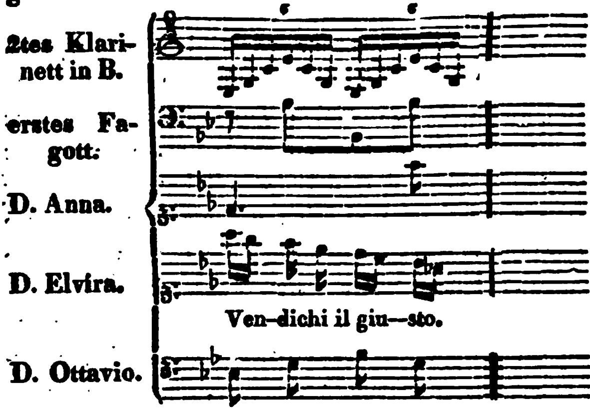
Wie kann Sulzer oder sein Schulze nur behaupten mögen, — es sei durch die Zahl 6 schon genau des Tonsetzers Absicht, dass die sechs Noten einer Sextole wie sechs Achtel eines 3/4 Takts vorgetragen werden sollten, bezeichnet — da ja eben vorher (nach Leopold Mozart) die Zahl 6 eine ganz andre Absicht des Tonsetzers bekundete, und da ich sogleich nachweisen werde, dass die angesehensten Komponisten vor und nach Sulzer sich der Zahl 6 bedient haben, um die Zusammensetzung von zwei Triolen zu bezeichnen?

Eine für diese meine Behauptung ganz entscheidende Stelle findet sich in Glucks Alceste (wenn ich nicht irre, vom Jahre 1752 oder 1754), wo im 2ten Akte, 5ten Scene, in der Arie des Evandro in F-dur, 3/4 Takt, im 109ten Takte (besage der gestochnen Original-Partitur) die Geigen mit der Singstimme in Oktav-Parallelen einherschreiten, beiderlei Stimmen in einem Takte drei Triolen haben, jedoch in der Singstimme (einer fortgehaltnen Silbe wegen) über die beiden erstern Triolen ein Bindungsbogen und die Zahl 6 gesetzt ist. Was dort durch das Zeichen der Sextole angedeutet werden wollen, ist doch wohl unverkennbar.

Kommen wir zu W. A. Mozart, so lässt sich schon nach der oben aus seines Vaters

Violinschule ausgehobnen Stelle, und da er eben seinen ersten Unterricht in der Musik bekanntlich von seinem Vater erhalten hat, abnehmen, wie er das fragliche Zeichen der Notenschrift verstanden haben werde.

Man sehe Don Juan; das bekannte Terzett: „Protegga il giusto cielo" im Finale des ersten Akts, wo im 12ten Akt (nach der Partitur-Ausgabe von Breitkopf und Härtel) folgendermaassen geschrieben steht:




Wie die 2te Klarinette die ihr hier (wie auch im folgenden 13ten Takte) zugetheilten Sextolen vortragen solle, das lässt sich doch, andrer Umstände nicht erst zu gedenken, mit Gewissheit aus der Stimme der Donna Elvira ersehen, worin die dritte und siebente Note, als welche je mit der vierten Note der beiden Sextolen im Anschlag zusammen fallen, das gute Zeittheil haben. Dürfen denn nun wohl die der Klarinette zugetheilten Sextolen so vorgetragen werden, dass die vierte Note grade umgekehrt das schlechte Zeittheil erhalte? Ueberdies behauptet ja Sulzer — zu einer (d. h. seiner) Sextole könnten keine zwei Noten in der Basstimme angeschlagen werden — und doch hat Mozart in ebengedachter Stelle zu einer Sextole zwei Achtel vom Fagotte blasen und noch mehrere Noten dazu singen lassen.

Eben so findet man pag. 277 der Breitkopf-Härtelschen Partitur-Ausgabe auf folgende Weise:

durch die Zahl 6 das Zusammensetzen von zwei Triolen angedeutet.

Man sehe ferner die Breitkopf-Härtelsche Ausgabe der Mozartschen Klaviersachen (Oeuv. complettes de W. A. Mozart), im Cahier III. die in dem Andante der 7ten Sonate zuerst pag. 95 vorkommende Sextole. Wie selbige vorgetragen werden solle, das ergiebt sich schon aus den darunter gestellten zwei Achteln-Noten, und überdies enthält jene Sextole ein dort immer wiederkehrendes Motiv, welches bald mit dem Zeichen von zwei Triolen geschrieben ist.

Im Cahier VI. derselben Ausgabe pag. 7 und 8 lese man, wie der zuerst im 2ten Takte des 2ten Theils der Fantasia vorkommende Satz:



ebendaselbst und im 4ten im 6ten Takte des 3ten Theils als Sextole, im 4ten Takt des 3ten Theils aber wieder in ursprünglicher Form und im 10ten Takte des 3ten Theils gar als Quintole bezeichnet wiederkehrt.

Haydn's Kompositionen anlangend, so sehe man in seinen Quartetten Oeuv. 9. liv. 1 und zwar in dem ersten Moderato des Quartetts No. 1. den 4ten, 5ten und 6ten Takt in der Stimme der 1ten Violine und betrachte dabei, in welchen Takttheilen sich die übrigen drei Stimmen in jenen drei Takten bewegen. Man sehe die sieben ersten Takte des 2ten Theils dieses Tonstücks, in welchen die Bratsche und die 2te Violine alternirend Sextolen vortragen, und betrachte dagegen die Takttheile, in welchen sich die 1te Violine fortbewegt. Man sehe ferner ebendaselbst in dem Adagio des 2ten Quartetts, und zwar in dessen 2tem Theile (Cantabile) den 30ten und 32ten Takt. Während die erste Violine eine Sechszehntel-Sextole vorträgt, haben die übrigen Instrumente zwei Achtelnoten zu spielen. Man beachte dabei zugleich, wie der 31ste Takt mit zwei Triolen schliesst, welche übrigens eben so, wie die Sextole im 30sten Takte, geschrieben, nur aber mit der Ziffer 6 nicht bezeichnet sind.

Man sehe ferner von den Quartetten von Pleyel Oeuv. IX. Quart. I, im Moderato den 13ten und 14ten Takt, wo, während die 1te Violine eine Sechszehntel-Sextole vorträgt, die 2te Violine und Bratsche vier eigentliche Sechszehn-

tel-Noten (mit Inbegriff einer Pause) abzuspielen haben.

Ueber Paer vergleiche man in seiner Camilla, in dem Recitativ: „Eh bella oh come è dolce," im 2ten und 7ten Takte daselbst mit den der ersten Geige zugetheilten Sextolen die Bewegung in den übrigen Stimmen.

In C. M. v. Weber's Euryanthe betrachtet man im Finale des 2ten Akts, in dem Allegro ma non troppo „Komm, Euryanth!" die Sextolen, welche vom 76sten bis 85sten Takte das Violoncell und die, welche vom 86sten bis zum 91sten Takte die erste Geige vorzutragen hat; man beachte dabei den Einsatz der Singstimme auf dem 4ten Viertel des 78sten Takts, den Einsatz der Chorstimmen im 80sten Takte:

Ha! die Ver-

man bemerke den Einsatz der Stimme des Lysiart auf dem zweiten Achtel des 81sten Takts, den mit dem 4ten Viertel desselben Takts eintretenden Wechsel der Harmonie u. s. w., auch die Bewegung der mit dem 2ten Viertel des 86sten Takts einsetzenden Chorstimmen.

Beethoven hat ganz unbezweifelt das Zeichen des Bindungs-Bogen und der Zahl 6 gebraucht, um dadurch anzudeuten, dass 6 Noten so wie zwei zusammengesetze Triolen vorgetragen werden sollen; und meines Ermessens hat vorzüglich Beethoven die Sextole als ein aus zwei Triolen (so wie einen aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten formirten $\frac{6}{8}$ Takt) zusammengesetztes eigentliches Ganzes, als eine selbständige musikalische Figur, betrachtet.

Ich glaube, dieses aus der Ouvertüre zum Fidelio aus E-dur nachweisen zu können.
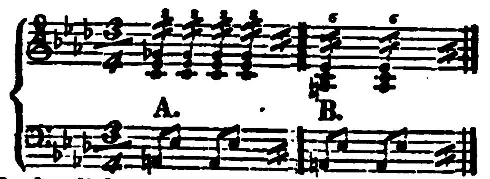
Die Taktart ist mit ₵ angedeutet; das ist also der $\frac{2}{2}$ Takt, (wie auch gleich das im ersten Takte angegebene Thema bekundet), nicht der $\frac{4}{4}$ Takt. Vom 7ten bis zum 20sten Takte sind den beiden Geigen, der Viole und dem Violoncell zwölf Achtelnoten in jedem Takte vorgeschrieben. Alle zwölf Noten sollen, wie der darüber gesetzte Bogen beweiset, in einen Bogenstrich zusammengezogen werden; jedoch sind je sechs und sechs derselben durch einen Geltungsstrich zu einer Gruppe vereinigt und über einer jeden solcher Gruppen steht die Ziffer 6. Zuerst sollen diese Noten pianissimo vorgetragen werden, vom 11ten Takt an bis zum 20sten crescendo; bis dahin halten der Bass und die Bassinstrumente jeden Takt hindurch nur einen Ton von der Länge von vier Vierteln. Mit dem 21sten Takt aber geht das crescendo in ein fortissimo über; nun markiren der Bass und die Blasinstrumente jedes einzelne Viertel des Takts, und zwar kurz und abgerissen (vier Achtelnoten, hinter jeder eine Achtelpause), und nun haben Geigen, Viole und Violoncell freilich auch zwölf Achtelnoten für jeden Takt; aber diese sind in Triolen getheilt; von jeder Triole werden die beiden ersten Noten abgestossen, die dritte wird an die erste Note der folgenden Triole angeschleift. Ganz offenbar hat vor dem 21sten Takt die Bewegung in zwei Zweiviertelnoten, in Takthälften, fortschreiten sollen; dieses ergiebt die Abtheilung des Takts in zwei Sextolen, so wie denn auch schon vorher die Fagotte im 4ten und 5ten Takt diese Bewegung angedeutet haben; vom 21sten Takt aber an tritt, um mehr Kraft in das Fortissimo hineinzubringen, eine Bewegung in Vierteln ein. Lässt es sich wohl glauben, dass des Komponisten Absicht gewesen, dass 14 Takte hindurch die zwölf Achtel eines Takts so vorgetragen werden sollten, als zwölf Achtel, in welche man einen $\frac{6}{4}$ Takt zerlegt hätte, auf einmal aber da, wo kein Absatz ist, sondern das crescendo nur ins Fortissimo übergeht, eben diese zwölf Achtel so vorgetragen werden sollten, als wenn sie einen $\frac{12}{8}$ Takt ausmachten *)? Die Sache wird

*) Ein gewisser Orchester-Direktor hat gegen diese meine Ansicht den Einwand stellen wollen, — den Vortrag der Sextolen in jener Ouvertüre nach Art der Triolen könne ein Orchester gar nicht ausführen und daraus sei zu folgern, dass Beethoven sie nach Art der Sulzerschen Sextolen habe vorgetragen wissen wollen. — Was die gedachte Ausführung anlangt, so weiss ich aus mehrfacher eigner Erfahrung, dass selbige nicht erst mit besondern Schwierigkeiten verknüpft ist. Wem aber dergleichen zu schwierig ist, der hat darum noch nicht das Recht, einen Beethoven zu emendiren. In Marseille hat man (anno 1825) aus dem Freischütz die Musik des Entreakts, weil das Orchester solche nicht gehörig exekutiren können, — — ganz weggelassen.

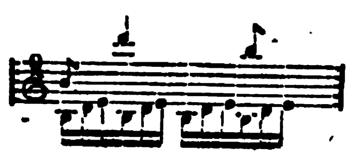
noch klarer, wenn man nur bemerkt, dass im 23sten Takte, wo das piano wieder beginnt, auch wieder zwölf Achtelnoten, welche die Gestalt von vier Triolen haben, wie im Anfange, mit einem Bogen zusammengeschleift sind, und dass, während diese von den Bogeninstrumenten abgespielt werden, die den Blasinstrumenten zugetheilten Stimmen sich eben so, wie vorher beim pianissimo, fortbewegen.

Noch deutlicher ist des Komponisten Absicht in dem kurzen Adagio von 14 Takten, welches gegen das Ende der Ouvertüre vorkommt, ausgesprochen. Hier sind auf den $\frac{3}{2}$ Takt sechs Viertelnoten geschrieben, durch einen Bogen zusammengeschweift und mit der Ziffer 6 bezeichnet, und diese sechs Noten machen durchgängig die Melodie aus. Demnach aber wird in den den beiden Fagotten und der zweiten Klarinette zugetheilten Stimmen der zehnte und zwölfte Takt durch zwei Zweiviertelnoten in zwei gleiche Hälften getheilt, so dass, wenn man die sechs Viertelnoten wie zwei Triolen behandelt, im 10ten und 12ten Takte die zweite Triole grade da anhebt, wo das Blas-Instrument die zweite Zweiviertelnote anhebt. Wollte man aber die sechs Viertelnoten als eine Sextole nach Sulzers Lehre behandeln, so hätte die melodieführende Stimme einen dreitheiligen gleichzeitig aber die begleitende Stimme einen zweitheiligen Takt, der Niederschlag würde in der Melodie auf die erste, dritte und fünfte Note, also auf die vierte der Aufschlag fallen, und bei diesem Aufschlag in der Melodie würde die begleitende Stimme den zweiten Hauptabschnitt ihres Takts beginnen. Wie sollte ein Komponist die Absicht haben können, auf solche Weise in zwei einzelnen Takten die Klarheit der Melodie durch den, dem Rhythmus ganz zuwider laufenden, Eingriff einer begleitenden Stimme zu verderben? Und wo läge ein Grund dazu, grade in dem Augenblicke, wo die melodieführende Stimme ein leichtes Zeittheil hat, auf einmal zwei Fagotte ein, freilich in arsi stehendes, jedoch bei Weitem schwereres, Zeittheil drein blasen zu lassen?

Noch lese man weiter in der Oper (Fidelio) selbst und zwar in der Introduktion zum zweiten Akte. Im 15ten Takt steht für das Bogen-Quartett geschrieben, wie bei A, im 5ten Takt des darauf folgenden Recitativs wie bei B:




Noch deutlicher spricht der 20ste Takt gedachter Introduktionen:
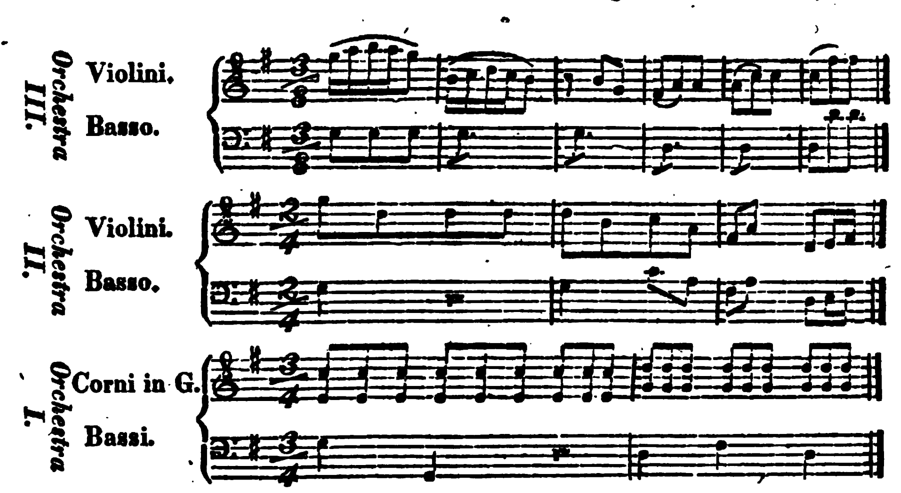


Auch sehe man in dem Allegro ma non troppo der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen die den beiden Geigen und der Bratsche zugetheilten Sextolen und Triolen und vergleiche damit nur die Bewegung des Basses im 13ten und 14ten Takte.

Somit dürfte nachgewiesen sein, unter welcher Bedeutung unsre angesehensten und gebildetsten Tonsetzer schon von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an (in Uebereinstimmung mit den Lehrbüchern, Sulzer abgerechnet) das Zeichen „6“ gebraucht haben. Dass von ihnen oder Männern ihres Gleichen eben dieses Zeichen auch unter einer andern Bedeutung gebraucht sei, dass sie überhaupt je die einzelne Note der Triole in zwei kleinere zerlegt haben, das stelle ich so lange, bis mich Jemand des Gegentheils überweisen kann, durchaus in Abrede.

Jedenfalls ist der ältere Gebrauch des Zeichens nachgewiesen und bei solchem muss es billig ein jeder bewenden lassen, wenn er nicht die Notenschrift zweideutig und verwirrt machen will. Soll eine, der ältern Musik ganz unbekannte, Zerlegung der Triolen-Noten eingeführt werden, so muss nothwendig dafür ein besondres Zeichen erfunden werden. (Wie ja auch leicht geschehen könnte. Man dürfte nur, um anzudeuten, dass eine Triolen-Note wiederum in zwei, drei oder vier kleinere zerlegt sei, über die formirte Gruppe schreiben $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{3}{4}$ u. s. w.) Ein jeder wird aber leicht einsehen, dass eine solche Zerlegung der Triolen-Noten mit Ver-

stande nur da anzuwenden sei, wo die Bewegung der Triole dem Gefühle schon als Grundrhythmus eingeprägt worden. Was ist aber in einem solchen Falle geschehen? Es ist dann die Taktart, wenn auch nicht nominell, doch materiell bereits umgeändert. Wenn man z. B. den $\frac{3}{4}$ Vierteltakt mit zwei Triolen ausfüllt und dazu nur Viertelnoten in andern Stimmen anschlägt, so wird sehr bald die Voraussetzung der gradzahligen Unterabtheilung der Takttheile im Gefühl erlöschen und sich demselben der $\frac{6}{8}$ Takt einprägen; so wird das Gefühl von dem $\frac{3}{4}$ zum $\frac{6}{8}$ Takt über gestimmt werden u. s. w.

Wenn Mozart im Finale des ersten Akts des Don Juan (pag. 264 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe der Partitur) schrieb:




so wird (wenn man das Orchester No. II. einstweilen bei Seite setzt) durch die Triolen der prävalirenden Hörner des Orchesters No I, durch die diesen Triolen ganz gleiche Bewegung im Basse des Orchesters No. III. und die Bewegung in den Bässen des Orchesters No. I. das Gefühl schon so sicher in den $\frac{6}{8}$ Takt gestimmt, dass das Bewusstsein, — es werde durch die Sechszehntel in den Geigen-Stimmen des Orchesters No. III. jede Triolen-Note in zwei gleiche Theile zerlegt, — ganz erlischt. Unter solchen Umständen möchte es unbedenklich sein, die Noten der Triolen der einen Stimme in einer andern zu theilen. So viel wird aber jeder anerkennen, dass wenn man (wie Mozart in dem Orchester No. II.) bei einer solchen Zusammenstellung in einer andern Stimme einen zweitheiligen Rhythmus hören lässt, das Gefühl eine wahre Verzerrung des Rhythmus oder (was Mozart dort grade beabsichtigte) mehrerlei Musik gleichzeitig vernimmt.

Mithin kann man durch die Zerlegung der Triolen-Noten, — wenn anders sie mit Verstand angewendet werden soll, — nie ein Mehrers bewerkstelligen, als was sich schon durch Aenderung der Taktart bewerkstelligen lässt.

Wie indessen eine häufige Aenderung der Taktart mitten in einem Tonstücke nicht sehr empfehlenswerth ist, überdies auch bei kurzen und häufig wiederkehrenden Stellen höchst lästig sein würde, so wäre es zu wünschen, dass man sich über ein Zeichen vereinbarte, wodurch man die (im Gebrauche nur höchst beschränkte) Zerlegung der einzelnen Noten der Triole in kleinere Noten andeuten wollte.

Celle, im Juli 1828.

C. Wöltje Dr.

## 3. Beurtheilungen.

**Sechs Gesänge für Männerstimmen, in Musik gesetzt von Fr. Schneider, Op. 64. Berlin bei Trautwein. 8te Sammlung d. Ges. f. Männerst. Preis 1 Rthlr.**

Korrektheit, gute, fliessende Stimmführung, Kraft, Feuer, meist richtiger Ausdruck, Eigen-

thümlichkeit im Rhythmus und gute Deklamation sind die Eigenschaften fast aller Fr. Schneiderschen Gesangkompositionen. Die vorliegenden Gesänge besitzen diese Eigenschaften in noch höherm Grad als einige frühere. No. 4, 5, 6 haben uns am meisten gefallen, den Preis aber müssen wir vor allen No. 4, dem herrlichen und begeisternden Dithyrambus „Wenn des Kapweins Glut" zu sprechen. Wahrlich, für dies einzige Lied möchten wir ihm aus Dankbarkeit den alleinigen Genuss alles Kapweins auf Erden wünschen. H.

Die deutschen Minnesänger. Neueste Sammlung von Gesängen für 4 Männerstimmen. Wien, bei Tob. Haslinger.

Von diesen Minnesängern sind uns 6 Heftchen zugekommen, woraus wir ersehen, dass jedes Heftchen ein Gesängelchen enthält. Obgleich J. v. Seyfried, Lannoy, Fr. Schubert unter diesen Minnesängern mit aufgeführt sind, so haben sie doch noch keine ächten Minnelieder hier geliefert, die da verdienten weitläufiger besprochen zu werden, eben so wenig als die andern der obscuren Herren Minnesänger Seipelt, Adler u. s. w. Das beste hat noch Seyfried gegeben, aber doch nicht so gut, als man von ihm zu verlangen berechtigt ist. Da diesen Minneliedern kein Ziel gestellt zu scheint, d. h. da noch unzählige solcher Minnelieder erscheinen können, so wollen wir auch der frohen Hoffnung leben, unter ihnen Erscheinungen zu begegnen, die einer längern und freundlichern Betrachtung würdig sind. — H.

Musikalische Ehrenpforte. Zürich bei H. G. Nägeli & Comp. Das erste Heft dieser musikal. Ehrenpforte enthält: Sonate für das Pianoforte, komponirt von Ferd. Ries. Op. 141. Subscriptionspreis 3 Gr. Ladenpreis 4 Gr. pro Bogen.

Wir wüssten nicht, was an der Idee, eine musikalische Ehrenpforte zu errichten, auszusetzen wäre, vorausgesetzt sie führt in die feierlichen Hallen eines ächten und gerechten Kunsttempels, worin Herr Nägeli (als ein musikalischer Moses bekannt) solchen Gottheiten Opferaltäre errichtet hat, vor denen die kunstdürstende Menge mit gutem Gewissen und gläubiger Ueberzeugung und Demuth niedersinken und ohne Selbsterniedrigung anbeten darf; wir wüssten, sagen wir, an einer solchen Ehrenpforte nichts auszusetzen, es wäre denn, dass sie uns in eine etwas kleinliche Besorglichkeit um das liebe Brod versetzen könnte, das durch eine solche Ehrenpforte als höchste und unantastbare Kritik, die also anderweitige überflüssig machte, den ohnehin nur kärglich honorirten Recensenten geschmälert werden dürfte. Damit scheint es aber noch keine gar zu grosse Noth zu haben. Die Absicht des Herrn Nägeli scheint vielmehr die zu sein, der musikalischen Welt einen Wallfahrtsort zu gründen, zu welchem (wie zu den katholischen Calvaribergen) viele Stationen führen. Auf jeder solchen Station steht irgend ein einflussreicher Heiliger, dem sich der gläubige Pilger empfiehlt, um wieder weiter nach oben empfohlen zu werden; und so kasteit er sich fort und fort ab (Strenggläubige nämlich pflegen ihre Stationen auf den Knieen zurückzulegen) bis er endlich geweiht genug ist, das Allerheiligste, was Herr Nägeli aufzustellen hat, von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Ref. muss aber gestehn, ein Ketzer und Heiligenleugner zu sein. Nichts desto weniger verspricht er die Wallfahrt (sollte es auch keine Wahlfahrt werden) mit zu machen, und auch jedem solchen Heiligen, falls er seine Aufmerksamkeit durch irgend etwas Interessantes zu fesseln vermag, seine Reverenz zu machen. Verhehlen aber kann er seine Neugier nicht, dem Nägelischen Heiland, umgeben von Schächern (an denen wohl auch kein Mangel sein wird) endlich ins Auge zu blicken, reichen anders seine Kräfte und die ihm vom Himmel bestimmte Lebensdauer dazu aus.

Der erste Heilige auf der ersten Station wird durch Hern F. Ries in Frankf. a. M. repräsentirt. Seine Miene ist sanft, freundlich und heiter. Ein wahrer heiliger Anton. Nägeli hat ihm in seine Rechte eine Pergamentrolle gegeben, worauf eins seiner letzten Wunder, opus 141 verzeichnet steht. Es ist dies eine Sonate in

As-dur. Ein sanfter, freundlicher und heitrer Geist spricht aus diesen Tönen zu uns. Nur zu mild fast ist seine Rede für die jetzige verstockte Welt, die in Milde Schwäche, in arglosem, unschuldigem Scherze Flachheit sieht und nur durch und mit Donner und Blitz regiert sein will. Es ist dies zwar verkehrt genug, aber ein kluger Heiliger, der sich nun einmal vornimmt, die sündige Menschheit zu belehren, zu erschüttern, zu läutern und zu bekehren, muss sich der Mittel bedienen, die sich allein als wirksam bewähren. Dies und eine etwas breite Redseligkeit wären denn das Einzige, was dem guten Heiligen vorzuwerfen sein dürfte, denn seine Sätze sind klar, fasslich und logisch richtig durchgeführt. Herr Nägeli aber schaffe sich doch ja entweder einen bessern Kopisten oder einen genauern und scharfsichtigern Korrektor an, damit die Welt nicht mit solchen sinnlosen Druck- oder Stich-Böcken übervölkert werde, wie sich in diesem Tonsatze vorfinden. Stich, Druck und Papier sieht Französischem auf ein Haar gleich, und die Köpfe (der Noten) sind ganz so leichtfertig hingestellt, wie die der Menschen überhaupt dort sein sollen.

Auf der zweiten Station steht der musikal. heil. Nepomuck (Hr. Karl Czerny) postirt, und zwar mit grobem Geschütz, d. h. er spricht in einer 49 Seiten langen Sonate in gewaltig barschen Tönen zu den ihn eben so, wie die kathol. Damen den Prager Nepomuck brünstig anbetenden Schönen, die irgend etwas Gottloses angestellt haben müssen, da er so gewaltig pathetisch deklamirt und sich ganz aussergewöhnlich heftig gebehrdet. Er hat seine Rede in 7 (!) Abschnitte getheilt, wovon jeder eine besondre schwache Seite treffen und stärken soll. Herr Cz., der so lange Umgang mit dem zarten Geschlecht hat, muss aus Erfahrung am besten wissen, wie es am zweckmässigsten zu behandeln ist, und ob auf solche Weise mit demselben etwas auszurichten ist. Ob er auf diese Art seinen Zweck sein etwas leicht hindenkendes Auditorium zu etwas besserm hinzuleiten, erreicht hat oder erreichen wird, wissen wir so genau nicht, glauben aber doch aus dem Schluss seiner Rede einigen Unwillen — vielleicht über den ungewissen Erfolg seiner langen Predigt — herauszuhören.

Uns, als unbetheiligten Zuhörern, haben von allen den 7 Theilen seiner Strafpredigt (I. Introd. D-moll $\frac{4}{4}$. II. Capriccio D-moll $\frac{4}{4}$. III. Allegro con moto B-dur $\frac{2}{4}$. IV. Presto scherz D-dur $\frac{3}{4}$. V. Römischer Choral mit Variationen D-moll, $\frac{4}{4}$. VI. Presto scherzo G-moll $\frac{2}{4}$. VII. Finale, Allegro con fuoco, D-moll $\frac{4}{4}$) No. 2. Capriccio, worin uns aber das Kapriziöse mehr in Aeusserlichkeiten als in dem Innern begründet zu liegen scheint; und No. VI. Presto scherzo am meisten behagt, weil der Verf. hierin alle Persönlichkeiten vermieden und eine höhere, allgemeines Interesse erregende musikalische Weltansicht, auf eine eigenthümliche Art aufgestellt und zu klarem Verständniss gebracht hat. —

Nochmals aber muss die entsetzliche Sorglosigkeit des gallischen Korrektors gerügt werden, mit welcher er (wo nicht gar aus Ignoranz) die sinnentstellendsten Stichfehler hat stehen lassen, die, zusammengetrieben, gewiss eine höchst zahlreiche Heerde von Böcken bilden müssen. Möchte doch Herr Nägeli die Fortsetzung seines Unternehmens den gewissenhaftern deutschen Zinn- oder Kupferstechern anvertrauen. Hm?

---

1. Air varié pour le Violon avec Accompagnement de Pianof. composé par C. de Beriot. Op. 2.
2. Air montagnard varié est par C. de Beriot. Op. 5 chez A. M. Schlesinger.

Beide Kompositionen gehören eben nicht zu den besten ihrer Art, wären aber noch so ziemlich leidlich, wenn die Pianoforte-Begleitung nur nicht zu sehr an Schwächlichkeit in der Harmonie litte. C. G.

---

Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen, über ein Thema aus der Oper; „Marie" v. Herold, comp. von Franz Schubert. 82stes Werk. Wien bei Haslinger. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Das Thema, wie es scheint ein Marsch, ist höchst einfach und geeignet, variirt zu werden. Dies ist hier 8 mal geschehen, und man muss

gestehen mit Verstand, ja in einigen sogar mit Geist, wie z. B. in Variat. 7. Halsbrechende oder vielmehr fingerbrechende Passagen giebt es darin nicht zu bestehen, wohl aber wollen sie reinlich und äusserst nett vorgetragen sein. Der Stich ist sehr schön und das Papier sehr gut und dauerhaft. Hm?

1. Salve Regina, für eine Sopranstimme mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche und Violoncello.
2. Recitativ und Cavatine aus der Oper Calypso von Joseph Klein. Berlin bei F. Laue.

Wenn wir fragen, worauf Tonsetzer, wenn sie für Gesang schreiben, ihre Aufmerksamkeit besonders zu richten haben, so antwortet der Referent: Nicht nur auf Deklamation, sondern auch auf Melodie, und zwar um letzterer hauptsächlich den Karakter zu geben, welcher sich in dem Text ausspricht.

Herr Klein hat dieses nicht nur in seinem Salve regina, dessen Melodie ansprechend und erhebend ist, sondern auch in dem Recitativ und Cavatine (aus der Oper Calypso) auf eine Weise gethan, welche nachgeahmt zu werden verdient. Die Rezitative, welche der Cavatine vorangehn, sind sehr richtig deklamirt und schön harmonisch dem Karakter gemäss begleitet worden. Auch ist die Melodie der Cavatine sehr lieblich und doch so, dass eine sanfte melancholische Gemüthsstimmung darin sich ausspricht. Wenn wir auch beide Werke nicht grade unter die grössern dieses Autors zählen dürfen, so gehören sie doch unter die bessern Kompositionen dieser Art und dürfen daher Liebhabern des Gesanges zur Ausübung mit Recht anempfohlen werden. H. B.

## 4. Berichte.

Ueber ein Konzert des Herrn Musikdirektor Möser im Schauspielhause zu Charlottenburg am 28. August.

Herr Musikdirektor Möser hatte für uns gewöhnliches Sommerkonzert; diesmal das Theater zu Charlottenburg gewählt. Es begann mit der Pastoral-Symphonie von Beethoven. Die Mitglieder der königl. Kapelle, welche Herrn Möser unterstützten, führten sie mit gewohnter Tüchtigkeit aus. Es ist durchaus als ein Verdienst des Herrn Möser anzuerkennen, dass er gerade diese Symphonie öfter als die Kerzenführerin in seinen Konzerten wählt, anstatt wie gewöhnlich geschieht, mehr oder weniger bekannte Ouvertüren oder sonstige Symphonien dazu nehmen. Er verschafft seinem Publikum dadurch einen Genuss, den die Schwierigkeit der Mittel, welche die Aufführung erfodert, so selten machte. Möchte doch sein Beispiel recht viel und recht tüchtige Nachahmung finden! Hr. Möser selbst spielte noch zwei Konzertstücke für sein Instrument von Mayseder und Mazas mit bekannter Virtuosität und verdientem Beifall, auch begleitete er eine Arie aus Tankred, welche Fräulein von Schätzel sang, die sich als geübte Schülerin aus dieser Schule bewies, so dass ihr verdienter Beifall, nach dieser Arie und einem Duett aus Armide von Rossini, welches sie mit ihrem Lehrer Herrn Stümer sang, im reichlichen Maasse zu Theil wurde. Herr Gans als ausgezeichneter Solospieler bekannt, trug ein Concertino seiner Komposition vor, das als solches seinen Zweck vollkommen erfüllte, und dem Komponisten den ausserordentlichen Beifall für sein Spiel zu Wege brachte. Eine Ouvertüre von Spohr zu Pietro von Abano, zum erstenmal hier gespielt, erfreute sich nur eines geringen Beifalls. Beethovens Schlacht von Vittoria beschloss auf eine imponirende Weise das Ganze. A.

## 5. Allerlei.

Das erste Wort, das griechische Mütter ihre Kinder aussprechen lehren, ist „Ekklesia.“ Mehr singend als sprechend wiederholen es die Kinder, das A lang aushaltend und in unschuldiger Kinderweise verziehend.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei zwei literar. Ankündigungen des Herrn Friedrich Vieweg in Braunschweig.)

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 10. September. Nro. 37. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. vom Musik-Direktor Heinrich Birnbach *).

Ein Adagio, Andante (wie man es noch sonst nennen will), wird entweder in der harten und weichen Tonart ganz nach der Form eines ersten Tonstücks, oder in Form eines Rundgesanges geschrieben. Da aber ein Tonstück nach der ersten Form im langsamen Zeitmaass zu lang werden würde, so kann, wo bei irgend einem Satz eine gewisse Anzahl von Takten bestimmt wurde, diese beim Adagio nur zur Hälfte genommen werden. Weil auch Unterbrechungen eines melodischen Tongewebes, welche im Allegro-Satze sich oft sehr gut ausnehmen, im Adagio diese Wirkung nicht haben würden, so ist es gut, wenn man, wo möglich, die einzelnen darin vorkommenden Sätze und deren Perioden, wenn auch nicht harmonisch, doch wenigstens melodisch mit einander verwebt, welches bis jetzt die besten Tonsetzer beobachtet haben. Bemerkten ferner Tonsetzer, dass ein Adagio nach der Form eines Allegro's zu lang werden würde, so übergingen sie gewisse Abschnitte und zwar entweder den Mittelsatz, zweiten Theil des Tonstücks, oder nach diesem, nämlich wenn er gesetzt wurde, den wiederkehrenden Anfang desselben sammt der Modulation durch die Unter-Dominante nach der Ober-Dominante und die darauf statt findende Halbkadenz und fingen bald nach dem 2ten Theile in der Haupttonart mit dem 2ten Thema an, worauf das Uebrige bis zum Ende nach der Ordnung folgt.

*) Vergl. Jahrgang 4. No. 34—37, 45—46, Jahrg. 5. No. 14— 15.

Beethoven hat das zweite Tonstück in seinem Quintett Op. 29. ganz streng nach der Form eines ersten Tonstücks geschrieben und auch nicht einen Satz darin weggelassen. Das Thema hat nur eine Länge von acht Takten; die letzten vier werden durch die 2te Violin verdoppelt wiederholt und enden im 12ten Takt, worauf als Fortsetzung ein neuer Satz beginnt, dessen melodischer Gang in der 2ten Violin anhebt, nur noch wenige Takte in der Haupttonart bleibt und alsdann durch die nächst verwandten Töne modulirt, bis endlich im 17ten Takt die 2te Violin eine neue Melodie in der Tonart der Dominante ergreift, welche entweder als 2ter Hauptgedanke des Tonstücks, oder als Fortsezzung der erstern Modulation betrachtet werden kann.

Hierauf beginnt Beethoven im 24sten Takt noch einen neuen Satz, welcher zu dieser Mehrdeutigkeit des vorhergehenden Veranlassung giebt und wieder sowohl für das 2te Thema, als auch für die darauf folgende Passage gehalten werden kann, wofür wir ihn jetzt annehmen und bemerken wollen, dass er nach vier Takten in der Umkehrung wiederholt wird und nach einer Modulation innerhalb der Tonart der Dominante im 33sten Takte endet, worauf noch eine Coda folgt, welche in der 2ten Violine beginnt, womit der erste Theil des Tonstücks im 39sten Takt endet, mit welchem der Mittelsatz nach H-dur modulirt, von wo aus in diesem Tongewebe grösstentheils mit den im Tonstück vorhandenen Hauptfiguren die Modulation theils durch verwandte und auch theils durch fremde Tonarten fortgesetzt

wird, bis endlich im 50sten Takt in der Tonart der Unter-Mediante der Satz eintritt, wodurch diese Tonstufe bezeichnet wird, und dazu wählte Beethoven die Coda des ersten Theils, welche in der Violoncellstimme anhebt und von den andern in der Oktav nachgeahmt wird; in dieser Tonart hält sich der Komponist nur vier Takte auf und setzt dann das Tongewebe durch die nächstverwandten Töne fort, modulirt aber auf eine solche Weise, dass gleichsam als eine neue Erscheinung im 58sten Takt der wiederkehrende Anfang des Tonstücks in As-dur erfolgt, welches jedoch nur als eine vorübergehende Modulation betrachtet werden darf, indem Beethoven diese Tonart nicht in das Gehör zu bringen, sondern sie nur im Durchgange zu berühren sucht und deswegen die darauf kommende Modulation so einrichtet, dass in der Haupttonart völlig auf's Naue der wiederkehrende Anfang des Tonstücks im 63sten Takt erfolgen kann, womit der dritte Theil beginnt, welcher von den verschiedenen Instrumenten auf eine überraschende Art dargestellt wird.

Tonstücke im langsamen Zeitmaass, in welchen nach dem 2ten Theile die Wiederholung des ersten Themas und der Gang durch die Unter-Dominante nach der obern weggelassen worden, sind so häufig zu finden, dass es deren Anführung hier nicht bedarf; solche dagegen, in denen der Mittelsatz gänzlich fehlt, finden wir nur grösstentheils in Werken von Mozart, unter andern in seinem grossen Quintett in G-moll, und in dem 2ten Quatuor Op. 18. Auch in der 3ten Sonate des ersten Hefts Oeuv. complettes. In allen diesen Tonstücken hat er mit guter Wirkung nach Beendigung des ersten Theils das Thema, womit es anfängt wiederholt und ist darin in dessen 3ten Theil übergegangen.

Adagio's oder Andante's in der weichen Tonart sind sehr selten und nur nach der strengen Form eines ersten Tonstücks bearbeitet worden. Onslow hat in seinem Quintett in D-dur, eins in H-moll ganz nach der strengen Form eines ersten Tonstücks geschrieben, welches als Muster anempfohlen werden darf. — Beethoven setzte eins in seiner Form, welche bei dem ersten Tonstück eines Quartetts in der weichen Tonart bis jetzt selten gefunden wurde. (Op. 59. in F-moll.) Er fängt darin das 2te Thema in der Tonart der Ober-Dominante und zwar in C-moll an und endigt in dieser Tonart den ersten Theil dieses Tonstücks. Im 2ten Theile geht die Modulation durch mehrere theils näher theils entfernter verwandte Tonarten, von welchen keine ausser der Unter-Mediante bezeichnet und ins Gehör gebracht wird, worauf vermittelst eines Durchgangs durch die nächstverwandten Tonarten der wiederkehrende Anfang des Tonstücks erfolgt, nach welchem das zweite Thema in der Haupttonart beginnt. Auf dieses folgen alle die im ersten Theil vorhandne Perioden in der Haupttonart, womit das Tonstück beendigt werden konnte. Da aber Beethoven das Finale damit vereinigt, so geht noch einmal die Modulation durch mehrere der Haupttonart verwandte Tonarten nach der Ober-Dominante, worauf eine Halb-Kadenz statt findet, nach welcher das letzte Tonstück dieses Quatuors anfängt.

### Form eines Rundgesanges im langsamen Zeitmaass.

Im Rundgesang, Rondo oder Romanze, welche letztre Benennung die üblichere ist, wird das Thema öfters wiederholt, das Ganze aber nach einer alten üblichen Form bearbeitet, die Tonsetzer auch bei geschwinden Tonstücken der Art in ältern Zeiten nicht verlassen haben.

Das dazu gewählte Thema kann aus einem oder aus 2 Theilen bestehen; im erstern Falle muss statt des 2ten Theils ein Satz statt finden, dessen melodische Folge nicht aus dem Thema entnommen ist, welcher nur durch die nächstverwandten Töne der Haupttonart modulirt, um sich nach der Dominante derselben hinzuwenden, worauf der wiederkehrende Anfang des Tonstücks herbeigeführt wird. Wenn dieser Satz so beschaffen war, so nannten ihn ältere Komponisten Couplett, und zwar, weil er nur dazu diente, die Wiederholung des Thema's auf eine gute Art vermittelst eines Zwischensatzes zu verbinden, worauf ein Satz erfolgt, von welchem später die Rede sein wird, weil ich vorher bemerken muss, dass wenn ein Thema so bearbeitet ist, dass es zwei Theile hat, der zweite

Theil entweder als eine blosse Fortsetzung der Melodie des ersten Theils, oder aus deren hervorstehende Figuren zusammengestellt sein. In beiden Fällen kann der Komponist den ersten Theil entweder in der Haupttonart oder in den nächst verwandten derselben, als Ober-Dominante, Ober- und Unter-Mediante, aber in keiner andern endigen. Der zweitel Theil dagegen muss unbedingt in der Haupttonart endigen und kann, wenn das Ende nicht befriedigend sein sollte, noch mit einem kurzen Schlussatz versehensein. Nachdem nun entweder ein Thema mit einem Couplet versehen oder eins aus zwei Theilen bestehend, ausgeübt worden ist, so erfolgt der bereits erwähnte Satz, dessen Erörterung jetzt am rechten Ort ist, welcher Minore (weil er immer in einer Molltonart statt findet) genannt wird. Auch hierzu werden grösstentheils nur die der Haupttonart nächstverwandten Molltonarten, d. h. wenn das Stück in C-dur geschrieben, C- oder A-moll gewählt.

Das Thema desselben kann sowohl in karakteristischer als auch melodischer Hinsicht von dem Hauptthema des Tonstücks verschieden sein, welches die meisten Komponisten beibehalten haben, weil dieses Minore (wenn es auch nur als Zwischensatz, wodurch das Thema wieder herbeigeführt wird, betrachtet werden darf) als ein neuer im Tonstück vorkommender Satz dastehen muss. Wählten nun die Tonsetzer bei einem in C-dur geschriebnen Tonstück die Tonart A-moll, so konnte das Minore einmal in einem blossen Thema, welches zwei Theile hat, bestehen.

In diesem Fall konnte der erste Theil entweder in der Tonart der Ober-Mediante oder Ober-Dominante, d. h. entweder in C-dur oder in C-moll enden. Der 2te Theil dagegen musste in der Haupttonart, sobald die strenge Form beobachtet wurde, enden, worauf das Tonstück oftmals wieder von vorn angefangen, oder eine Modulation gesetzt wurde, wodurch der wiederkehrende Anfang dessen herbeigeführt wird. Diese Art ein Minore zu schreiben, ist die älteste, und weil sie spätern Meistern des vorigen Jahrhunderts nicht genügte, so setzten sie nach Beendigung des in der Molltonart statt findenden Themas, es mochte in der Ober-Mediante oder Dominante schliessen, das Tongewebe in den hervorstechenden Figuren desselben fort, und gingen damit in etwas lebhafterer Bewegung zum Theil durch die nächstverwandten Tonarten der Molltonart, wovon sie bald diese oder jene mehr oder minder ins Gehör zu bringen und zu bezeichnen suchten, indem sie die Figuren des Themas in gelehrten Sätzen vorbrachten. Die Modulation durfte jedoch nur so beschaffen sein, dass sie am Ende sich nach der Dominante der Molltonart hinwenden, worauf ein Orgelpunkt statt finden kann, durch welchen der wiederkehrende Anfang des Minore herbeigeführt wird. Oftmals wurde der Orgelpunkt an einem andern Ort angebracht und das Minore nach der Modulation sogleich wieder von vorn angefangen.

Da dessen Thema nun in allen Fällen in der Haupttonart enden muss und es nicht allemal passend ist, das Tonstück hierauf wieder von vorn anzufangen, so wurde nach Beendigung des Themas das Tongewebe auf's Neue fortgesetzt und die nächstverwandten Tonarten nach der Ober-Dominante der Haupttonart des Tonstücks hingeführt, worauf der in diesem Minore erwähnte Orgelpunkt angebracht wurde und in diesem Falle so bearbeitet sein musste, dass auf ihn der wiederkehrende Anfang des Tonstücks passt. Hat nun der Komponist bei einem in C-dur geschriebnen Stück die Tonart C-moll zum Minore gewählt, so ist es unbedingt Regel, den ersten Theil des Themas entweder in derselben oder in der Tonart der Ober-Mediante zu endigen, weil, wenn er in der Ober-Dominante endigen sollte, diese Tonart im Laufe des Stücks zu oft berührt und zuletzt dem Gehöre zuwider werden würde.

Die darauf kommende Modulation kann eben so beschaffen sein, als wie sie bereits dargethan wurde, wodurch der wiederkehrende Anfang des Minore herbeigeführt wird, nach welchem entweder das Tonstück wieder von vorn anfangen oder eine Modulation statt finden darf, die sich nach der Ober-Dominante hinwendet und den wiederkehrenden Anfang herbeiführt. Weil aber auch schon nach der Ober-Dominante der Haupttonart hinmodulirt werden musste, um das Minore wieder von vorn anzufangen, so haben Kompo-

nisten, um in einem Tonstück nicht zu oft zu wiederholen, den wiederkehrenden Anfang des Minore oft für gut befunden wegzulassen und das Thema des Tonstücks nach der im Minore statt findenden Modulation, welche in diesem Falle der Form nach mit einem Orgelpunkt versehen sein muss, wieder von vorn angefangen.

Sollte nun das Tonstück ganz ausgeschrieben und alles zur Form gehörende beobachtet werden, so musste nach dem Hauptthema und zwar in der Haupttonart ein Maggiore folgen, worin wieder einzelne im Stück vorkommende Figuren, (welche vorgebracht wurden) statt finden dürfen, weil es als ein neuer bis jetzt nicht im Stücke vorhandener Satz dastehen und wieder nach einer regelrechten Form bearbeitet sein musste. Hierzu konnten entweder die der Haupttonart oder die der Unter-Dominante gewählt werden. Die Ober-Dominante wurde deshalb nicht dazu genommen, weil sie im Laufe des Tonstücks ohnehin schon oft berührt werden muss. In allen beiden Fällen musste das zu dem Maggiore gewählte Thema das Gepräge eines etwas lebendigern Karakters als alle vorhergehenden haben und kann so wie diese aus zwei oder einem Theile bestehen. Im ersten Falle kann nach Beendigung beider Theile das Tonstück wieder von vorn anfangen, wenn aber das Maggiore bei einem Stück in C-dur in F-dur geschrieben wurde, so muss der Anfang desselben durch eine zweckmässige Modulation nach der Ober-Dominante erst herbeigeführt werden. Hat nun das Maggiore nur einen Theil, so muss dieser auch in der Tonart, worin es anfing, endigen, worauf dessen Hauptfiguren genommen und nicht nur durch die nächstverwandten, sondern auch durch beliebige fremde Tonarten geführt und auf eine zweckmässige, doch etwas gelehrte Weise bearbeitet werden muss. Diese Modulation muss sich in allen Fällen nach der Dominante derjenigen Tonart wenden, woraus das Maggiore ist, weil es hierauf wieder von vorn anfangen und nach der Wiederholung des Thema's eine Modulation erfolgen muss, welche nach der Ober-Dominante der Haupttonart geht und den wiederkehrenden Anfang des Tonstückes herbeiführt. Hat nun der Komponist zu dem Maggiore die Haupttonart des Tonstücks gewählt, so bleibt dessen wiederkehrender Anfang und die darauf kommende Modulation weg, weil die Sätze in der Haupttonart zu lange verweilen und dem Gehör zuwider werden würden, so wird nach Beendigung der ersten Modulation, welche nach der Ober-Dominante hingeht, das Tonstück alsdann gleich wieder von vorn angefangen und nach der Wiederholung des ersten Thema's, es bestehe in ein oder zwei Theilen, eine Coda gesetzt, welche nur in den nächstverwandten Tönen der Haupttonart moduliren und so bearbeitet sein muss, dass sie das Gehör dazu stimmt, das Ende des Tonstück zu erwarten. — Es versteht sich von selbst, dass diese oder jene einzelnen Sätze des Tonstücks, sobald sie nur dem Karakter desselben gemäss miteinander übereinstimmen, mehr oder weniger gelehrt bearbeitet sein und deren Anzahl Takte beliebig vom Komponisten nach Gutdünken gewählt und nicht auf das Genaueste festgesetzt werden können, weil es aber doch nicht unnöthig ist auch hier in Ansehung ihrer Länge und Kürze etwas festzusetzen, so bemerke ich, dass zu einem jeden Theil der hier im Stück vorkommenden verschiedenen Thema's 8 bis 16 Takte und wenn das erste Thema 2 Theile hat, zu dem 2ten Theile 24 bis 32 Takte angemessen sind. Die Modulation, wodurch die Thema's im Verlaufe des Tonstücks miteinander verbunden werden, würde wohl auf das wenigste 16 und auf das meiste 32 Takte haben dürfen. Wollte man zu dieser oder jener Modulation sich eine grössere Anzahl von Takten erlauben, so würde, wenn man alle im Stück vorhandenen Sätze schreiben wollte, das ganze Tonstück zu lang werden und da haben sich, um dieses zu vermeiden, die Komponisten in spätern Zeiten erlaubt, ganze Sätze bei einem solchen Tonstück wegzulassen, wodurch diese Form mannigfach geworden ist und das Tonstück im Ganzen nichts verloren hat. Zuerst wurden Romanzen, worin das Maggiore wegblieb, geschrieben, alsdann hatte man 2tens, wenn man fand, dass auch noch ohne Maggiore wegen Länge der einzelnen Theile das Ganze zu lang werden würde, auch das Minore weggelassen und bald nach einem langen Zwischen-

satz, worauf das erste Thema wiederholt wurde, mit einer Coda in der Haupttonart das Stück geendigt. Auf eine solche Weise hat Mozart das Adagio des ersten Quatuors in D-dur, Op. 18, geschrieben. Nach Beendigung des Themas fängt ein Couplet an, welches nur durch die nächstverwandten Tonarten modulirt. Diese Modulation wendet sich am Ende nach der Dominante der Haupttonart hin, worauf das Thema wieder von vorn anfängt und mit einigen Veränderungen wiederholt wird, worauf die Coda (nur deren Schlussklauel verändert) wiederholt wird und hiemit das Stück endet. Romanzen, in welchen das Maggiore weggelassen wurde, finden wir in Beethovens grosser Symphonie in C-moll und in seiner Sonate pathetique in C-moll (welche auch als Quintett für Bogeninstrumente sehr gut arrangirt ist). In ersterm Werke ist der wiederkehrende Anfang des ersten Thema's durch ein Couplet, welches in As-dur anfängt und durch E-dur nach der Ober-Dominante der Haupttonart Es-dur modulirt, wieder herbeigeführt und dieses Couplet sammt dem Thema wiederholt worden, worauf ein Minore folgt, welches jedoch der Komponist auch aus dem Thema absichtlich entnommen hat, um dadurch diesem vortrefflichen Tonstück in karakteristischer Hinsicht eine solche Einheit zu geben, wie sie selten gefunden wird. Dieses Minore leitet wieder in das Thema, welches sammt dem Couplet wiederholt wird, worauf noch eine kurze Coda das Tonstück endet. Eben so verhält es sich mit dem Andante seiner Sonate pathetique, nur mit dem Unterschiede, dass der zweite Theil des Minore nur bis zum wiederkehrenden Anfang ausgeschrieben und hierauf nur der erste Theil des Thema's ohne Couplet wiederholt wird, worauf mit einer kurzen Coda das Tonstück endet. Romanzen, deren verschiedene Themate aus zwei Theilen bestehen, sind in grössern Instrumentalsachen selten. Demungeachtet findet man sie doch noch in verschiedenen von anerkannt guten Meistern. So schrieb Mozart das Adagio seiner ersten Sonate Cah. I. auf diese Art und setzte darin ein Thema sowohl, als auch ein Minore in 2 Theilen, welche beide wiederholt werden. Nach dem Minore werden nur dessen Anfangstakte wiederholt, worauf das Thema folgt und nach der Ausübung beider Theile mit einem aus dem Minore hergenommenen Satze endet.

Romanzen, worin alle Theile enthalten sind können nur in ältern Werken, als in mehrern Symphonieen von Haydn, Pleyel, Gyrowetz und vielleicht auch von Mozart, aufgefunden werden. Da man sie aber in unsern Tagen höchst selten schreibt, so erachte ich nicht für nöthig, ein Beispiel dieser Art anzuführen.

Wollte man Romanzen in einer weichen Tonart schreiben, so würde das erste Thema darin abgefasst sein und endigen müssen. Statt des Minore würde ein Maggiore gesetzt und alle die in beiden Thema's und deren Theilen vorhandene Sätze so behandelt werden müssen, wie ich es bereits hier schon dargethan habe. In Instrumentalsachen älterer und neuerer Zeit sind sie so selten zu finden, dass ich mich bis jetzt darum vergeblich bemühte. Wahrscheinlich mag der Grund wohl darin liegen, dass die Komponisten bei ihren Tonstücken in der weichen Tonart grösstentheils zu den Adagio- oder Andante-Sätzen immer verwandte Dur-Tonarten gewählt und selten welche in moll bei den Tonstücken einer harten Tonart geschrieben haben.

---

## Der Einhundertfunfzigste Psalm für vier Singstimmen und Orchester von F. W. Berner. Eigenthum der Verleger. Bei C. Leukart in Breslau.

Melodieen zu erfinden, die zur Andacht stimmen, ist das erste Erfoderniss bei Kirchen-Kompositionen.

Berner hat nicht nur in andern Kompositionen dieser Art, sondern auch in vorliegendem Werke bewiesen, dass er darin reich an Erfindungen war und zweckmässig in der Wahl derselben zu Werke ging. Wenn wir den Psalm näher betrachten, so finden wir ein freudiges und herzerhebendes Hallelujah in dem ersten zwar nur sehr kurzen Allegro sostenuto, wodurch die Gemüther auf den folgenden Gesang: „lobe den Herrn in seinem Heiligthum“ u. s. w. vor-

bereitet werden, welcher von vier Gesangstimmen Solo ausgeübt wird, worin die Worte sehr treffend deklamirt und die Stimmen zweckmässig melodisch geführt sind. Hierauf beginnt ohne Unterbrechung in einem geschwindern Zeitmaass der Chor mit den Worten: „lobet ihn mit Pauken“ u. s. w. nach welchem vier Solostimmen die Worte: „Alles, was Odem hat“ u. s. w. auf einfache jedoch herzerhebende Weise absingen und bald durch das darauf eintretende Chor, welches die Anfangsworte: „Hallelujah, lobet den Herrn“ u. s. w. ausübt, unterbrochen werden, womit dann das Ganze endet. —

In den Chören, wie auch vierstimmigen Solopartieen sind die Sätze zum Theil kanonisch bearbeitet und deren Figuren nach einander in den verschiedenen Stimmen vorgebracht. Im Ganzen sind die Singstimmen so geführt, dass deren melodische Folge nicht nur angenehm ist, sondern auch mit Leichtigkeit ausgeübt werden kann. Auch ist die Instrumentirung, weil sie einfach ist, einer Kirchen-Komposition sehr angemessen. Wir dürften daher bei vorkommenden Gelegenheiten wohl wünschen, diese Komposition, welche in Form einer Hymne bearbeitet ist, einmal zu hören, deren Ausübung gewiss nicht ohne Wirkung sein würde. H. B.

## Dix Etudes ou Caprices pour le Violon par C. de Berlot.

Tonstücke, welche nur in Passagen bestehn, nennen die Musiker Studien, weil, gewisse darin vorhandne Schwierigkeiten auf irgend einem Instrumente zu überwinden, oft vieles Nachdenken erfodert. Da man in unsern Tagen von mehrern der berühmtesten Virtuosen dergleichen besitzt, worin fast alle Schwierigkeiten vorhanden und erschöpft werden, so kann nur der zu nützen hoffen, welcher solche, durch deren Ausübung die Künstler auf ihren Instrumenten an Vollkommenheit zunehmen, zu liefern im Stande ist. Diese jetzt wohl sehr schwierige Aufgabe finden wir in vorliegendem Werke nicht vollkommen gelöst. Auch hätte der Autor diese Etuden, um weniger damit zu ermüden, etwas kürzer abfassen können. —

Worin er noch am meisten den Anfoderungen, die man jetzt billig machen darf (nämlich Neues hervorzubringen) Genüge leistet, ist in den Passagen der neunten Etude, bei welcher ein langer, fester und sichrer Bogenstrich zu deren Ausübung erfoderlich ist. Was die Schwierigkeit derselben im Allgemeinen anbetrifft, so dürften sie eben so schwer in der Ausübung als die von Kreutzer sein und den Violinspielern, weil noch verschiedne andre Bogenstriche als in den Kreutzerschen vorhanden sind, nach diesen empfohlen werden. H. B.

## 4. Berichte.

Nachrichten aus München.

### Die Tonkunst in der Kirche.

Ungeachtet der glücklichsten Vereinigung herrlicher Kräfte und Mittel, ungeachtet dass München vor Ihrem Berlin in Bezug auf Musik, den grossen Vorzug hat, eine katholische Hauptstadt zu sein — ungeachtet, dass unser Königlicher Herr ein wahrhafter Kenner und thätiger Beschützer und Förderer der Kunst überhaupt ist, — all' dessungeachtet kann ich Ihnen kein sehr erfreuliches Bild von dem Zustand unsers Kirchenmusik-Wesens entwerfen. Um so freudiger spreche ich aber auch zugleich die sichere Hoffnung aus, dass eben unsers Königs Ludwig mächtiger Wille, wenn seine Sorge nur erst auf diesen hochwichtigen Gegenstand sich erstrecken kann, auch hier hindurchdringen, die mancherlei unüberwindlich scheinenden Hindernisse des glücklichen Gedeihens, beseitgen werde; denn er hat in diesem Betracht in den Herren Baron v. Poissl und Ritter E. v. Schenk sich Männer an die Seite gestellt, welche mit tiefer Kunstkenntniss, den besten Willen und unermüdliche Thätigkeit für ihre Förderung verbinden.

Baron von Poissl, Königlicher Kammerherr, Komthur und Kapitular-Herr des K. B. Sct. Georgen Ordens und Kommandeur des Grossherzogl. Hessischen Haus-und Verdienst-Ordens, ist zugleich Hofmusik- und Hoftheater-Intendant. Er ist im Jahre 1783 den 15. Febr. zu Haunkenzell, im Unterdonaukreise des Königreichs Baiern geboren, und steht jetzt also im schönsten Mannsalter. Obwohl schon in der frühesten Kindheit Talent und Neigung für die Musik sich auf glänzende Weise herausstellten, so musste v. P. den Wünschen des Vaters gemäss vorzugsweise sich den höhern Studien widmen, und konnte erst, nachdem er ein Landgut des Vaters übernommen und sich verheirathet hatte, zur Lieblingskunst mit ganzer Kraft und der ungeschwäch-

testen Liebe zurückkehren. Mit wie viel Erfolg dies geschehen, ergiebt sich aus der nachfolgenden Uebersicht seiner Werke; und welch' grossen Einfluss solch ein Mann, an der Spitze aller Königlichen Kunstanstalten, auf die Kunst übt und insbesondre üben könnte, wenn uns armen Sterblichen nicht überall und von allen Seiten Blei an die Sohlen gebunden würde, das beweist theils der Zustand jener Anstalten, und bedarf andern Theils keiner besondern Auseinandersetzung.

Baron v. Poissl hat für die Kirche: 2 solenne Messen, 2 Offertorien, 2 Salve Regina, 1 Stabat mater, 1 Miserere (letztere 4 Werke für Doppelchöre ohne Begleitung) und eine grosse Cantate geschrieben. Für das Theater 1) die Opernprobe, komische Oper in zwei Akten. 2) Antigonus, heroische Oper in 4 Akten. 3) Ottaviano in Sicilia, heroische Oper in 3 Akten, in italienischer Sprache. 4) Zur italienischen Oper „Merope" von Nasolini, wovon nur 6 Nummern beibehalten wurden, 10 neue Stücke und die Ouvertüre. 5) Aucassin und Nicolette, komische Oper in 3 Akten. 6) Athalia, grosse Oper in 3 Akten. 7) der Wettkampf zu Olympia, heroische Oper in 3 Akten. 8) Nittetis, heroische Oper in 3 Akten. 9) Dir wie mir, komische Oper in 2 Akten. 10) Issipile, heroische Oper in 2 Akten. 11) La Reppressaglia, komische Oper in zwei Aktes, in italienischer Sprache. 12) Sechs Musikstücke zu dem von ihm neu eingerichteten Doktor und Apotheker von Dittersdorf. 13) die „die Prinzessin von Provence," romantische Oper in drei Akten. 14) Die Musik zum Trauerspiele Belisar und zum Festspiele: „Kaiser Ludwigs Traum." Mehrere Texte der genannten Opern sind auch von dem Komponisten gedichtet, und jetzt arbeitet er an einer grossen romantischen Oper „der Untersberg," gedichtet von dem geistreichen E. v. Schenk. Ausserdem hat Herr v. P. für den Konzertgebrauch mehrere kleine Kantaten, einzelne Chöre, Arien, Duetten und einige Chöre für Instrumentalisten der Münchner Kapelle geschrieben. — Soll ich nun im Allgemeinen ein Urtheil über den poetischen artistischen Werth dieser Werke aussprechen, so möchte es sich ohne alle Lobhudelei ungefähr dahin gestalten: Alle beweisen, eines mehr oder weniger, ein schönes schöpferisches Talent, ohne gerade, durch die oft ans Barocke gränzende Kühnheit der Gedanken, zu imponiren, — ein vollkommnes Beherrschen des Stoffes und der Mittel, und einen so durch Studium und Erfahrung geläuterten Geschmack, dass eben überall immer das rechte getroffen ist. Ueberall ein schönes Verhältniss des Orchesters zu den Singstimmen; trefflicher einfacher und selbst im Künstlichsten noch stimmgemässer Gesang, reiche und doch nicht überladene Harmonie — kurz durchgängig Eigenschaften, welche den Werken, wo und wann sie aufgeführt werden, Freunde und gewiss recht herzliche Theilnahme sichern werden; wenn sie auch nicht staunende Verwunderung erregen, so darf der Autor wenigstens liebender Bewunderung gewiss sein. — —

Wenn dieser auch als Mensch so treffliche jetzt nur in wenig Musenstunden noch in gleicher Art thätig sein kann, so erwirbt er sich in seinem amtlichen Berufe desto grössere Verdienste; das beweist der hiernach zu schildernde Zustand unsrer Oper, das beweist der Umstand, dass wir von seinem regen Eifer für die Kunst nun auch die Begründung eines Königl. Conservatoriums der Musik hoffen dürfen, einer Anstalt, welche durchaus das künftige glückliche Fortbestehen der Kunst, wievielmehr ihr Fortschreiten, hier wie überall, bedingt.

Wenn ich im Eingange dieses Berichts des Herrn v. Schenk, des durch seinen Belisar auch Ihnen bekannten grössten jetzt lebenden Baierischen Dichters gedachte, so wird dies der Umstand rechtfertigen, dass derselbe, als oberster Vorstand des Kirchen- und Schulraths des Reichs, nothwendig einen grossen Einfluss übt auf die Angelegenheiten des Kirchenmusikwesens und die zu ihrer Verbesserung zu begründenden Anstalten. Nächstdem stehen an der Spitze der Königlichen Musikanstalten, und wirklich thätig, die Herren Kapellmeister Hartmann Stuntz und J. Aiblinger; letztrer ausschliesslich für den Kirchendienst.

Stuntz, ein Mann von ungefähr 40 Jahren hat sich unter Salieri und Winter und in Italien zum praktischen Musiker und Komponisten gebildet. Als Komponist ist er auch Ihnen bekannt, und wenn er bis jetzt sich durch ein grosses Werk auch noch keinen Namen gemacht hat, so ist er doch in Italien durch mehrere Opern vortheilhaft bekannt und hier insbesondre als Kirchenkomponist geliebt. Vorzügliches Glück hat hier sein letztes Werk, eine Kantate zur Gedächtniss der unvergesslichen Metzger Vespermann, mit allem Recht gemacht; den er hat damit bewiesen, dass er mit einem wahrhaft kunstschöpferischen Talent alles vereinigt, was nur irgend für einen Tondichter wünschenswerth sein kann.

Kapellmeister Aiblinger ein Mann von ungefähr 45 Jahren hat auf dieselbe Weise wie Stuntz sich zu seinem Berufe gebildet; er lebte noch längere Zeit in Italien, und verbindet mit allem, was zum tüchtigen Musiker gehört, eine sehr gründliche vielseitige Bildung. Er ist Ref. bloss als Kirchenkomponist bekannt, gehört aber als solcher unbedingt zu den besten der jetzt lebenden. Um so mehr ist es Schade, dass er seine Kompositionen nur für seinen Dienst in der Königl. Kapelle benutzt. — Diese beiden

Männer leiten wechselsweis die Kirchenmusiken in der Königlichen Hofkapelle, in welcher den neuern Anordnungen unsers kunstsinnigen Königs zu Folge immer einen Sonntag eine Choralmesse, (eine Messe ohne Instrumental-Begleitung) und den andern eine sogenannte solenne Messe, mit Begleitung der Instrumente ausgeführt wird.

Bis hieher wäre alles recht gut und nichts zu wünschen übrig; aber von nun an hat Ref. leider des Erfreulichen nicht viel zu berichten; denn seiner Ueberzeugung nach ist die Königl. Hofkapelle übrigens sehr schlimm bestellt.

Das Sängerpersonal besteht theils aus den bessern noch thätigen Theatersängern, theils aus Invaliden der letzten und alten italienischen Oper, und theils endlich solchen Subjekten, welche überhaupt eigentlich gar nicht singen können, aber früherhin aus Rücksichten der mannigfaltigsten Art, und weil zu Anderm gänzlich unbrauchbar, bei der Kapelle vielleicht am schicklichsten unterzubringen waren.

Wenn wir nun auch christlichster Weise unsern zum Theil weit berühmten Operisten diejenige Frömmigkeit nicht absprechen wollen, welche erfoderlich scheinen dürfte, um die heiligen Gesänge mit solcher Andacht und Theilnahme vorzutragen, dass sie zu gleicher Andacht, zu frommer Erhebung die Gemeinde zu entzünden vermögen; so kommt doch offenbar, besonders zu Zeiten, wo grosse neue Opern einstudirt werden, die Kirchenmusik zu oft und nicht zu ihrem Vortheil, mit der Oper in Konflict. Wenn z. B. der Kapellmeister auch, im Voraus auf eine ganz würdge Aufführung der Messe verzichtend, überall n u r e i n e k u r z e P r o b e am Samstage Vormittag anordnet, wer mag sich wundern, wenn alle bedeutendere Sänger, welche in der Sonntags-Oper beschäftigt sind und deshalb des Nachmittags von 4—7, 8 Uhr vielleicht die einzige, oder wenigstens die Hauptprobe halten, — wer mag sich wundern, wenn sie jede Ausflucht gern ergreifen und wenn man's ihnen auch gern nachsieht, dass sie in die Probe gar nicht kommen und am Sonntage bei der Ausführung es sich so leicht als möglich machen? Nun ist aber der Tenor und Sopran ohne die ersten Opernsänger gar gewaltig schwach besetzt — wir zählen beim Tenor z. B. dann noch 3 takt- und stimmfeste Männer — und was vom Alto zu sagen sein möchte, bleibt mir gewiss gern erlassen, wenn ich daran erinnere, dass man bei der Oper in der Regel mit einem Alto-Solo genug zu haben scheint.

Bedarf es hier nun wohl mir eines Wortes noch zur Rechtfertigung des obigen Ausspruchs? Ich will gern gestehn, das nicht eben oft des Sonntags Opern sind, und dass wir, wenn alle Umstände glücklich sich vereinigen, sehr ausgezeichnete, ja die seltensten Meisterwerke der Vorzeit ganz ausgezeichnet gut, doch nie in der möglichen Vollkommenheit, hören; denn wenn auch alle unsre Kapellsänger thätig sind, so ist doch immer noch der Sängerchor bei Weitem zu schwach gegen das Orchester und die beiden höhern Stimmen müssen nothwendig so lange im grellen Missverhältniss zu dem Basse namentlich, der sehr stark besetzt ist, stehen, so lange uns noch ein Kapellknaben-Institut mangelt. Ich will gern zugeben, dass unsern trefflichen Operisten selbst im schlimmsten Falle nur wenig Schuld beigemessen werden kann; denn für sie giebt es fast im ganzen Jahre, namentlich aber den Winter hindurch, der Geschäfte gar zu viele: Montags Abonnementskonzert, Dienstags Opern, Mittwochs Hofkonzert und Donnerstags das eines fremden Künstlers, Freitags Oper und dazu alle Proben, das Studiren neuer Proben noch gar nicht gerechnet; wo soll da am Ende Samstags und Sontags noch Lust herkommen, die langgehaltnen Töne einer klassischen Messe mit Kraft und wahrem innern belebenden Feuer zu tragen? Und dann, wer, wenn der ehrfurchtgebietende König nicht eben anwesend ist, wer hört denn in unsern Tagen und hier gross darauf? Geschrieben aber wird nicht darüber, das papierne Lob fehlt also, und an Applaudiren ist gar nicht zu denken!! Aber nimmer kann dies den Zustand unsrer Hofkapelle, wie er nun eben ist, entschuldigen, denn in ihrem vollen möglichen Glanze würde sie die schönste Zierde unsers Hofes, des kunstsinnigsten der Könige sein. Doch eben darum dürfen wir mit Zuversicht hoffen, dass es auch hierin bald anders und besser werden wird. — (Schluss folgt.)

---

Paris, den 24. August. 1828.

R o s s i n i's neueste franz. Oper: „le comte Oury“ ist vor wenigen Tagen hier mit ziemlichem Succes gegeben worden. Der grösste Theil der Musikstücke ist aus: „Il Viagio di Rheims“ entlehnt; mehrere neue, namentlich ein T r i n k l i e d, ein Männerchor und eine Bassarie haben sehr viel Effekt gemacht; man glaubt allgemein, dass das Sujet dieser Oper zu unbedeutend sei, um auf einem so grossen Theater als: „le grand Opera“ gegeben zu werden, es würde gewiss auf einer kleinern Bühne mehr Glück machen. N o u r r i l f i l s war ganz besonders ausgezeichnet als Comte Oury; sowohl als Sänger wie auch als Schauspieler behauptet er jetzt unstreitig den Namen eines der vorzüglichsten jetzt lebenden. Mlle. S o n t a g trat in der „Donna del Lago“ wieder auf und wurde mit lautem Enthusiasmus empfangen; sie war ganz, wie wir sie früher kannten, die schönste und lieblichste aller Sängerinnen; im Finale, die einzige Stelle der Oper, wo sie Gelegenheit hatte, sich auszuzeichnen, wurde sie durch sechs Salven Applaudissiment belohnt.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei der literar. artist. musikal. Anzeiger No. 8.)

**BERLINER**
**ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.**

Fünfter Jahrgang.

Den 17. September. — Nro. 38. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Das königstädter Theater 1828.

An der Stelle des allgemeinern Berichts, den wir bisher in jedem Jahrgang der Zeitung über das vorgenannte Institut erstattet haben, theilen wir diesmal ein Gutachten mit, das vor zwei Jahren auf Verlangen der damaligen Direktion abgefasst und überreicht worden. Bekannt ist der Gang, den die königstädter Oper seitdem genommen; seine Richtung hat sich von Rossini zu den neu französischen Opern gewendet und für Fräulein Sontag sind andre Sängerinnen ähnlicher Tendenz reihenweis eingetreten — beides nicht ohne lebhafte und anhaltende Theilnahme des Publikums.

Gleichwohl kann dieser Erfolg eine mit Erwägung des Wesens der Kunst und des Grundkarakters unsers Volkes gefasste Ansicht nicht schwankend machen; nur wer die Anstrengung, oder die Resultate des Nachdenkens scheut, hascht den nächsten Erfolg als letzte Entscheidung auf. Das Gegentheil hoffen wir von unsern Lesern und dies erspart jedes weitere Vorwort. Ist die im Gutachten ausgeführte Ansicht von der Sache richtig, so wird sie — wo nicht bei der königstädter Direktion, doch bei andern, oder bei dem denkenden Publikum — jetzt oder später fruchtbare Aufnahme finden.

Ew. gefällige Auffoderung vom 14. Juli c., meine Ideen über Förderung des Musikwesens an Ihrem Theater vorzutragen, muss für mich eben so ehrend, als — bei meinem Antheil an Ihrer Bühne — erfreulich sein. Denn ich kann darin nichts Anderes, als eine Aeusserung des Vorsatzes erkennen, Ihr Institut, das unter der Gunst und Theilnahme des Publikums entstanden ist, in Uebereinstimmung mit den Wünschen desselben zu erhalten. Nur in diesem Sinne kann Ihnen bei dem Besitz so trefflicher technischer Beamten daran liegen, noch Andrer Meinungen zu vernehmen; und nur in dieser Voraussetzung darf ich ohne Unbescheidenheit gegen die technischen Mitglieder Ihrer Verwal- auch mein Gutachten, als einer aus dem Publikum, abgeben.

Hierbei wird es für die Diskussion der einzelnen Gegenstände förderlich sein, wenn wir vor allem den Gesichtspunkt befestigen, aus dem wir, wie mir scheint, die Sache ansehen müssen. Sie erlauben mir, einige allgemeine Sätze daran zu knüpfen und meinen Vorschlägen vorauszuschicken; obwohl jene von Ihnen besser durchschaut werden mögen, als von mir, so wird ihre Erwähnung doch den nothwendigen Zusammenhang der Vorschläge mit den Grund-Ideen darthun.

#### 1. Bestimmung des Theaters zu einem durchaus populären, nicht aber ausschliesslich zu einem Volkstheater.

Ich glaube den Hauptgesichtspunkt schon im Eingang angedeutet zu haben. Die königstädter Stiftung hat sich von ihrem Entstehen die Bestimmung angeeignet, eine populäre Bühne zu sein; das Publikum hat sie — im Gegensatze zu dem königlichen als einem Hoftheater — als sein Eigenthum angesehen und hierdurch scheint mir die so überaus erspriessliche, in allen Beziehungen sichtbar gewordene Gunst des Publikums begründet zu sein, die unstreitig, so lange man sie zu erhalten und zu steigern weiss, des Unternehmens beste Stütze ist.

##### Volksbühne.

Mit dem Ausdruck: populäre Bühne, möchte ich aber etwas Andres und Höheres bezeichnen, als was man anderwärts, z. B. in Wien, Volksbühne nennt: eine für die Fähigkeiten und Neigungen der untern Volksklassen

ausschliesslich, oder doch vorzugsweise berechnete Bühne. Zu einer Volksbühne in diesem niedern Sinne fehlen wol in Berlin Mittel, Verhältnisse und — ein Publikum; dieser Punkt scheint mir durch die Erörterungen in wohlmeinenden öffentlichen Blättern und durch die bisherige Praxis Ihrer Bühne selbst hinlänglich aufgehellt. Ihre glänzendsten Erfolge haben Sie ohne Ausnahme den gebildetern Klassen abgewonnen und es kann unmöglich der Vortheil Ihres Instituts sein, diesen einflussreichsten und vermögendsten Theil des Publikums zu vernachlässigen, statt mit ihm und durch ihn auch alle Uebrigen, die nur überhaupt für Theater empfänglich werden können, um sich zu versammeln.

Ich habe gesagt: es fehle für ein Volkstheater das Publikum. Dies beziehe ich nicht allein auf die mindere Einwohnerzahl Berlins z. B. in Vergleich zu Wien, sondern besonders auf den ganz verschiedenen Karakter. In Wien (wohin wir vergleichend zunächst blicken müssen) ist eine Neigung zu behäbigem Wohlleben vorherrschend, die es selbst den gebildetern Klassen wohlgefällig macht, sich in den Vergnügungen auf eine untre Stufe hinabsinken zu lassen, um nur dem bequemsten, anstrengungslosesten Genusse nachzuhängen; die untern Klassen vollends mögen gar nicht über ihre Sphäre hinausgeführt werden. Bei uns ist dagegen ein Höherstreben durch alle Klassen der Gesellschaft unverkennbar verbreitet; selbst die Niedern werden sich gern erheben lassen und schon eine Ehre darin suchen, sich den Höhern anzuschliessen, sobald man sich nur nicht durch eine zu plötzliche und hohe Steigerung ihnen entfremdet und das Nachkommen ihnen unmöglich macht, was, wie sich weiterhin zeigen wird, gewiss nicht meiner Meinung gemäss wäre.

Nur flüchtig erwähne ich noch die unausbleibliche Folge eines Herablassens auf eine niedere Stufe: des Verlustes an intensiver Kraft und Fähigkeit, und am Kredit. Eine Bühne — wie jeder Verein und jeder einzelne Mensch — die sich dem Niedern zuneigt, verliert dadurch selbst an der Fähigkeit zu Höherm; die Leistungen werden schlechter, die Mitglieder nicht gefördert und darum verschlechtert, oder eingebüsst, die Achtung des Publikums verringert und unter Handelnden und Schauenden das Interesse in Kaltsinn verwandelt. Giebt nun vollends die Nachbarschaft eines zweiten Theaters, wie bei bei uns des Königlichen, Gelegenheit zu Vergleichen, so wird bei einem ehrbegierig höher strebenden Publikum, wie das unsrige, selbst diejenige Klasse, der das Niedere näher steht, endlich eine Ehre darin suchen, sich (gleichsam zum Beweis eigner Bildung) dem höher stehenden Theater anzuschliessen. — Erspriesslich wäre demnach das Herabstimmen zu einem Volkstheater selbst dann nicht, wenn man es unvermeidlich fänd; daher ist es als ein glücklicher Umstand zu betrachten und zu benutzen, dass Ihrer Bühne neben der königlichen eine ganz andre Stellung offen gelassen ist.

### Populäre Bühne.

Ich bezeichnete sie oben als populär und meine damit, dass es Ihnen, frei von alle den hemmenden Rücksichten und Verhältnissen eines Hoftheaters, möglich und das Erwünschteste sein muss:

Ihre Verwaltung ganz nach den Wünschen des des Publikums zu richten und diese Tendenz stets und allgemein erkennbar darzulegen.

Der erstere Theil dieser Meinung wird vor Ihnen keiner Unterstützung bedürfen; was den letztern betrifft, so halte ich dafür, dass nichts geeigneter sein kann, das Interesse des Publikums zu steigern und dieses in (wirkliche und eingebildete) Mitthätigkeit zu setzen, als eine vollkommne Offenkundigkeit — wie wir ja in den weit wichtigern Staatsverhältnissen das überzeugendste Beispiel dazu finden. Wollte aber auch ein Theil Ihrer Aktionärs (was man an und für sich nicht zu tadeln berechtigt wäre) dem treuen Festhalten an jenem Prinzip die Rücksicht auf pekuniären Vortheil vorgezogen wissen, so ist wohl nicht schwer zu erweisen, dass beide Tendenzen sich unmöglich entgegen stehen können. Der Gewinn ist ja eben durch die Sache vom Publikum zu erlangen; je mehr

man denn in der Sache für das Interesse des Publikums thut, desto mehr geschieht damit für jenen.

Unter den Wünschen des Publikums dürfen aber nicht die eines blossen Theils desselben, z. B. des niedern Theils, gedacht werden, wenn man sich nicht, wie oben erwähnt ist, durch die Einbusse des höhern benachtheiligen will; eben so wenig dürfte ausschliesslich auf den Kreis der Gebildetsten Rücksicht genommen werden (was denn auch nicht so leicht geschieht) wenn man nicht Vielen den Antheil am Theater abschneiden mag.

Am allerwenigsten dürften die Meinungen und Liebhabereien Einzelner als Nachweisung der Wünsche des Publikums passiren. Wünschenswerth und willkommen erscheint dem Publikum (wenn es auch einmal nicht sogleich zur Erkenntniss käme) alles, was sich seiner Richtung entsprechend und förderlich zeigt. Dies haben die Wiener Volksdichter und die Pariser Vaudeville-Macher wohl verstanden und darauf beruhen die Erfolge der erstern mit ihren an sich meist so armseligen Volkstücken, Erfolge, die schwächer, und früher erschöpft werden müssen, je weiter man von dem oben angedeuteten Karakter Wiens absteht. Sein Publikum muss man daher kennen, um sicher darauf zu wirken.

### 2. Prinzip für das königstädter Theater nach dem hiesigen Volkskarakter.

Als ein Grundzug im preussichen Volkskarakter ist wol Thätigkeit mit ernstlichem und erfolgreichem Streben nach Tüchtigkeit zu bezeichnen. Und so begehrt das Publikum von Berlin in allen Sachen, dass mit Thätigkeit gehandelt und Tüchtiges geleistet werde; es mag nicht bloss ein vages, überhinfahrendes und in sich hohles Bethun (wie unsre südlichen Nachbarn) und eben so wenig liebt es, bei einem etwa erlangten Tüchtigen (wie in mancher Beziehung unser Nachbarland Sachsen) nun ohne weiteres lebendiges Vordringen stehen zu bleiben. Dies erweiset sich in allen, und so auch in den Theater-Angelegenheiten. Der Antheil des Publikums erwachte (trotz der zweifelvollen und ungünstigen Meinungen, die sich über das Unternehmen im Voraus verbreiten wollten, an dem raschen Erstehen des Hauses und an dem schnellen Herbeiströmen des zahlreichen Personals. Er erhöhte sich an der ausgezeichneten Thätigkeit, mit der man in wenigen Wochen des Beisammenseins und nachher neben ununterbrochenen Darstellungen im ersten Jahr ein zahlreiches Repertoir schuf. Ganz dem entsprechend scheint sich im zweiten Jahre die Theilnahme des Publikums jenen Opern-Mitgliedern zugewendet zu haben, deren Adquisition die erfreulichste Thatäusserung dieser Zeit genannt werden kann. Höchst fördernd ist für diese Gewinnung des öffentlichen Interesse unverkennbar die Rechenschaft gewesen, mit deren öffentlicher Darlegung Herr Justizrath Kunowsky das Theater als eine dem Publikum angehörige Anstalt, und das Publikum gleichsam als Theilhabenden, darstellte — eine Bestätigung dessen, was ich vorher für Offenkundigkeit gesprochen.

### 3. Was ist folglich im Allgemeinen zu thun?

In diesen Vorausschickungen glaube ich nun die Bahn bezeichnet zu sehn, die dem königstädter Theater und namentlich dessen Oper fördernd sein wird. Sie haben im ersten Jahre die Bühne und ein zahlreiches Repertoir gegründet, im zweiten ein treffliches Opernpersonal versammelt; beides zu erhalten und besonders das letztere recht zu benutzen, ist jetzt die zu lösende Aufgabe. Je geschickter dabei Rivalität mit dem Hoftheater in allen Punkten vermieden wird, wo sie zum Nachtheil Ihres Theaters ausfallen muss, je mehr es Ihnen gelingt, dem Publikum dasjenige zu gewähren, was von den Königlichen Theatern unerfüllt bleibt, desto glücklicher muss der Erfolg sein. Diesen allgemeinen Zweck vor Augen wenden wir uns nun zu den einzelnen Gegenständen und zu meinen sie betreffenden besondern Vorschlägen.

#### A. Operisten.

Es bedarf keiner Ausführung, über die Wichtigkeit eines guten, und den Werth des

jetzigen Personals Ihrer Oper. Aber dreierlei erlaube ich mir dabei zu erinnern.

Erstens: man sehe die Operisten nicht für die Oper an, nicht für die Hauptsache, sondern für ein Hauptmittel zur Sache. Auch hier unterscheiden wir uns von den Südländern, namentlich den Italienern unverkennbar. Diese sind durchaus in persönlichen Interessen befangen und erwarten auch von der Oper zunächst Sinnengenuss. Daher werden ihnen — dem Publikum und dem Komponisten selber — die Ausübenden, namentlich die Prima Donna und der primo uomo zur Hauptsache. — Wir — die seltnen Fälle eines so hinreissenden Enthusiasmus, wie bei Fräulein Sontag, ausgenommen — verlangen vor allem, dass die Sache selbst, die Oper, für uns Bedeutung und Werth habe. Bei uns scheint es also unverkennbar, dass nicht das Personal, sondern die Art seiner Verwendung seinen Werth bestimmt. Es gilt hier, wie überall: unsre Kraft ist nicht in dem, was wir thun. — Ein Theater, das in diesem Sinne handelt, wird auch nicht in die Gefahr gerathen können, durch den Verlust eines Mitgliedes, oder eines Paars, seine Oper zu Grunde gerichtet zu sehen. Und dass ein solcher Verlust nicht immer vom königstädter Theater wird abgewendet werden können, nicht immer sobald zu ersetzen ist, leuchtet ein.

Zweitens: man halte keinen für vollendet und keine Stufe der Vervollkommnung für unverlierbar, sondern sei überzeugt, dass, wer nicht vorwärts schreitet, bald zurück geht; denn das Stehenbleiben erschlafft. Die Ausbildung der Operisten wird nur vom Theater aus befördert und Privatübung allein lässt gewiss nichts Entscheidendes erwarten. Die Grundlage für Ausbildung der Schauspieler ist aber hinlängliche und mannigfache Beschäftigung. Mangel an Beschäftigung schläfert die Thätigkeit und den Ehrgeiz des ausübenden Künstlers ein. Einseitige Richtung auf das oder jenes Genre führt unausbleiblich zur Manier und von da zur Gewohnheit, Bequemlichkeit und Trägheit. Besonders gefährlich scheinen in dieser Hinsicht Rossinische Opern zu sein, die in ihrer Karakterlosigkeit die Operisten von aller karakteristischen Haltung entwöhnen und leicht für andre Leistungen unfähig machen — was um so bedenklicher ist, da das Rossinische Wesen gewiss (wenigstens unter uns) am längsten gedauert hat. — Dass schlechtere Werke noch verderblicher wirken müssen, versteht sich von selbst. Wie endlich ein Schauspieler durch Beschäftigung in verchiedenen Rollen seine Person gleichsam vervielfältigt und sich dem Publikum mehrfach interessant und neu zu erhalten weiss: so muss umgekehrt ein stetes Verweilen in gleichen, besonders karakterlosen Rollen auch dem beliebtesten Künstler den Reiz der Neuheit abstreifen.

Offenbar ist die Ausbildung des Personals für das Theater schon an sich höchst erspriesslich. Gewiss aber muss das Gewahrwerden solchen Strebens und Fortschreitens das Interesse des Publikums an Ihrem Institute selbst erhöhen. Und so kann das Theater von allem, was es zu seinem wahren Gedeihen unternimmt, auch Förderung in der Gunst des Publikums erwarten.

Drittens: suche man sich den Besitz seiner Mitglieder möglichst zu sichern. Durch Gehaltsüberbietungen ist dies schwer und dennoch nicht immer ausführbar; unstreitig besitzt hierin das königliche Theater in sich und in den königlichen Zuschüssen weit vorzüglichere Hülfsquellen. Auch durch Kontrakte wird man sich nicht genugsam und ohne Gefährde vorsehen können. Das heilsamste Mittel ist, die Mitglieder durch ihr Interesse an der Kunst an die Anstalt zu fesseln. Dies geschieht, wenn man jedem den erwünschtesten Spielraum für seine Kräfte verschafft, wie er ihn anderwärts nicht sobald wiederfindet; wenn man aus allen ein Ensemble zu bilden weiss, in dem jeder erst seine volle Geltung erhält, davon er verliert, sobald er den zum Ineinandergreifen und wechselseitigen Unterstützen gewöhnten Kreis verlässt — ein Mittel, wodurch das Weimarsche Theater sich lange vortrefflich zusammengehalten hat; endlich, wenn man sich ein eignes Repertoir und vorzugsweise die Quellen zu dessen Ergänzung verschafft und damit den Operisten eine Beschäftigung anweiset, die sie anderwärts aufgeben müssen. (Fortsetzung folgt.)

## 4. Berichte.

### Nachrichten aus München.

(Schluss.)

Noch viel schlechter sieht es hier, und überall in den katholischen Staaten, jetzt mit der Musik in den gewöhnlichen Pfarrkirchen, besonders in kleinern, d. h. in den Residenz-Städten; über alle Vorstellung schlecht fand ich sie namentlich in Frankreich, so dass der hiesige Zustand derselben noch glänzend genannt werden kann. — Es besteht hier aber bei der Metropolitankirche das ganze musicirende Personale aus: 1 Chorregent, 1 Organist, 8 Sängern, 7 Violinisten, wovon einer zugleich Trompeter ist, wie der einzige Viola-Geiger, 2 Contra-Bassisten, wovon einer zugleich Pauker, zwei Hornisten, 1 Violoncellist und 18 Singknaben, d. h. Knaben, die da singen können sollten, wenn das ohne Lehrer und Lehre möglich wäre. Die Besoldung der Instrumentalisten beträgt jährlich 36 bis 45 Thaler, bei dem einem Contra-Bassisten sogar 55; aber in frühern guten Zeiten konnte ein jeder noch auf circa 25 Rthlr. Nebenverdienste rechnen. Doch diese letztern sind nach den neuesten diesjährigen Anordnungen so sehr beschränkt, dass sie jährlich nicht viel über 5 bis 6 Thaler betragen möchten, und der armen Singknaben Sold beträgt für jeden Dienst, etwaige Proben eingerechnet, kaum 3 Kreuzer. Denkt man nun hierbei an das grosse herrliche Gotteshaus, in denen ein so gewürdigter und bezahlter Musiker-Verein wirken soll, so bedarf es zu der Behauptung: dass es hier um die Kirchenmusik nicht vorzüglich stehe, keines Beweises weiter. Um so mehr müssen wir aber rühmend anerkennen, dass die Herren Schröfl, Vater und Sohn, grosse Verdienste sich erwerben, wenn sie demungeachtet, durch die unablässigsten Bemühungen und selbst pekuniäre Opfer, seit 12 Jahren schon, wenigstens von Zeit zu Zeit, ganz ausgezeichnete Aufführungen bewerkstelligten. So hörten wir in Jahresfrist Eyblers treffliche Werke, Mehuls meisterhafte Krönungsmesse, Cherubini's herrliches Requiem und neben vielen andern neuern guten Werken, Kompositionen eines Palestrina, Orlando di Lasso, Pavona, Lotti, Caldara, Scarlatti u. s. w. meist so reich besetzt und so trefflich ausgeführt, als es hier nur irgend denkbar ist; doch alles dies danken wir, wie gesagt, nur den genannten Ehrenmännern und so hätten wir denn auch Beweises genug dafür, dass es hier an Kräften und Mitteln nicht fehlt, wohl aber am belebenden Impuls und an einer Anstalt, welche die reichen Mittel konzentrirt und durch Unterricht belebt und stark und nützlich macht. — Nächst der Metropolitan-Kirche verdient die Sct. Michaels-Kirche, im Bezug auf Kirchenmusik, noch rühmlicher Erwähnung; denn auch hier hört man oft die Meisterwerke der frühen Vorzeit, ja wohl bis zum Ursprunge der niederländischen Schule hinauf; aber weil eben nur solche Werke zur Aufführung gebracht werden, so scheint der Direktion nicht ohne Grund der Vorwurf einer gewissen pedantischen Einerleiheit und Einseitigkeit gemacht zu werden. — Das Orgelspiel hat in unsrer Kirche keine grosse Bedeutung; darin mag wohl der Grund liegen, dass unsre hiesigen, jetzt thätigen Organisten alle sich nicht über die Mittelmässigkeit erheben, obwohl es hier an guten Orgelwerken nicht eben fehlt. — Sollten Sie nun nach dem Allem daran zweifeln, dass wir herrliche Kräfte und Mittel besitzen, so würden Sie dem lieben Baiern gross Unrecht thun. Baiern ist unstreitig das sängerreichste und sangeslustigste Land, und seit den frühesten Zeiten waren Baierns Fürsten die grössten Kunstfreunde; an unserm Hofe lebten seit Jahrhunderten die grössten Meister der Tonkunst und die Zahl der ältern Musikwerke, welche allein die königl. Hofcentral-Bibliothek aufbewahrt, beträgt 13,000. Aber die Musik hat, seit sie aus der Kirche auf das Theater wanderte, und seit den letzten 20 Jahren, zweierlei Institute, aus denen ihre geachtetsten Priester hervorgingen, verloren. Die grössten Musiker der Vorzeit waren nicht Operndirektoren — sondern Kapellmeister an den Kirchen. Sie versammelten zahlreiche Schüler um sich, und waren, weil eben ihre Kunst viel galt, auch recht gut bezahlt. Das hat jetzt aufgehört und eben so eine zweite Art: die Klöster, in welchen, wie oft mit grossem Glück die Wissenschaften, so auch insbesondre die Musik gepflegt und geübt wurde, so dass unsre meisten noch lebenden Tonkünstler ihnen ihre Bildung verdanken. Wir wollen nun gern die Aufhebung der Klöster billigen; aber noch ist man nicht bedacht gewesen, das Gute, was sie in der erwähnten Weise bewirkten, durch andre Anstalten zu ersetzen, und darin liegt eine Hauptursache des jetzigen Zustandes unsrer Kirchenmusik.

---

München, im Juli, 1828.

### Die Oper in München.

Es hat hier zwar von jeher die italienische Oper gegen die deutsche, und oft mit vieler Ueberlegenheit, angekämpft, es liegt sogar eine bestimmte Vorliebe in dem Karakter der Süd-Deutschen, in Erziehung und Lebensweise u. s. w. sehr natürlich begründet; aber demungeachtet hat die deutsche Oper den Sieg davon getragen, und blüht jetzt in einem Glanze, der wenigstens nicht von dem der übrigen Hauptstädte Deutschlands, selbst nicht von Ihrem Berlin verdunkelt wird, wenn ich denn doch nicht sagen mag, dass unsre Oper jetzt die beste in Deutschland ist. Wie viel das sagen will, fühle ich sehr wohl,

da unsre Oper noch keineswegs vollkommen ist, und gerade neben so Vortrefflichem die Schattenpartien am schärfsten hervortreten; ja wie ausserordentlich viel das sagen will, springt besonders dann in die Augen, wenn ich Ihnen sagen muss, dass nicht leicht eine der grössern Hofopern Deutschlands, weniger pecuniäre Mittel hat, als die unsre *), und wie sehr auch hier das liebe Geld als nervus rerum gerendarum sich geltend macht, wissen wir ja nur allzu gut. Aber demungeachtet ist es nicht anders: unsre Oper ist der Hauptsache nach, ich meine mit Künstlern jeden Faches, aufs Trefflichste besetzt, und giebt uns auch Leistungen, die zu diesen Kräften im richtigen Verhältniss stehen.

Das belebende Prinzip auf dieser Anstalt ist unser neulich mit kurzen Worten geschilderte Hof-Musik- und Theater-Intendant, Herr Baron v. Poissl, und sein Verdienst vergrössert sich in demselben Maasse, als sonderbarer Weise die ihm zunächst stehenden, die Mitdirigenten, vor Allen, nicht an ihrem Platze stehen. Bis vorigen Winter war nämlich dem als Menschen und Künstler hochgeehrten Kapellmeister Stuntz die Direktion der Oper übertragen. So viel Sachkenntniss derselbe nun auch mit einem schönen Talente für die musikalische Komposition verbindet, so wenig war er doch ein guter Operndirektor (wie denn überhaupt Ref. ausser Spontini, Lindpaintner, Gahr und dem unsterblichen obwohl begrabenen M. v. Weber, dergleichen Leute nicht vorgekommen sind), denn er besitzt nicht jene Energie, jenes Feuer, das die grossen Massen zusammanzuhalten und zur Begeisterung zu entzünden vermag. Darum wurde er von dieser Funktion entbunden, und selbige dem vormaligen Musikdirektor der italienischen Oper, Herrn Moralt, einem braven Geiger und sicherlich sehr wackern Konzertmeister, übertragen. Weil jedoch der beste Geiger und wackerste Orchester-Anführer noch lange kein guter Kapellmeister ist, denn dazu gehört bekanntlich, dass der Mann das darzustellende ganze Kunstwerk ganz zu erfassen und zu durchdringen vermag, dass er Partituren mit der grössten Leichtigkeit lesen und wohl auch selbst schreiben könne, dass er die Gesangeskunst gründlich verstehe u. s. w., so wurde Stuntz nur von der Hauptdirektion entbunden und blieb verbindlich, die Opern einzustudiren und bis zu den Hauptproben vorzubereiten. Von da an beginnt erst die Wirksamkeit des Herrn Moralt, die nun aber, das liegt am Tage, selbst bei dem besten Willen, nur eine halbe sein kann, da Herr Moralt, selbst wenn er im Stande wäre, sich durch Privatstudium der Partitur auf den richtigen Standpunkt der Beurtheilung eines Kunstwerks zu stellen, augenscheinlich mit seiner und des Herrn Stuntz Individualität, die derselbe notwendiger Weise während der langen Proben auf die darstellenden Künstler übergetragen hat, selbst wenn er es nicht gewollt hätte, — oft in Konflikt gerathen muss. Nun hat Herr St. allerdings zwar sich einen Ausweg gesucht, der auch radikal hilft: er bekümmert sich nämlich um die Leute da oben auf den Brettern gar nicht, sondern nur um sein Orchester, und, ich muss gestehn, um dieses mit so viel Sorgfalt, Eifer und Strenge, als nur irgend möglich sind, so dass denn auch sicherlich die Orchester-Partie immer mit der schönsten Präzision, der wir nur zuweilen mehr Diskretion zugesellt wünschen, ausgeführt wird; aber zu welchem Unheil dieser Weg nun wieder führt, zumal bei allen neuen Opern, und wenn die Künstler nicht den Muth haben, ihre gesunden Ansichten geltend zu machen, brauche ich nicht zu erörtern: hoffentlich wird auch diesem Uebelstande noch abgeholfen werden! — —

Weil ich so logischer Weise mit der Schattenseite unsrer Oper habe beginnen müssen, will ich dies Kapitel nun vollends gleich erschöpfen und — des Chors gedenken. Seit 30 Jahren haben bekanntlich die Türken und Chinesen nicht nur einen grossen Einfluss auf unsern Musikgeschmack geübt, sondern auch auf unsre Musiker. Wie wir jenen grosse Trommel, Bekken, Triangel und Tamtam u. s. w. verdanken, so haben diese, unsre Musiker nämlich ihre Violinen u. s. w. ganz anders, nämlich viel herzhafter, streichen — ihre Trompeten, Hörner,

*) Ich will damit keineswegs sagen, dass unser hochsinniger König Ludwig für die Oper gar zu unverhältnissmässig wenig thue, denn auch hier müssen nothwendig die Kräfte des Staates in Betracht gezogen werden und einige 70,000 Gulden jährlicher Zuschuss möchten damit beinahe wohl korrespondiren; aber die Haupturache unsrer geringen Geldmittel liegt — im Publikum, das schaulustiger zwar als eines ist, aber für Kunstgenüsse durchaus keine Opfer bringen mag. Obwohl z. B. auch bei grossen Opern der höchste Preis eines Platzes nur 16 Gr. ist (während in Berlin 1 Rthlr. 8 Gr. bezahlt werden) u. s. w. so können, wie man sagt, doch sehr oft 400 Freibilletts ausgegeben werden; ohne dass das Haus im Mindesten überfüllt wäre und nur in der freundlichen Bereitwilligkeit, mit welcher unsre wackere Intendanz, bei vorauszusehendem geringem Besuche, Freibillets ertheilt, ist der Grund davon zu suchen, dass unser schönes grosses Haus auch bei minder bedeutender Darstellung ziemlich gefüllt ist; wozu noch kommt, dass der hiesigen Universität und vielen andern, der Eintritt ins Parterre um 24 Xr. gestattet ist. — Hinsichtlich des obenangegebnen Staatszuschusses muss ich noch bemerken, dass derselbe nur als ein Zuschuss zur Bezahlung der Schauspieler und Sänger u. s. w. zu bezahlen ist; das Orchester wird als Hofkapelle aus andern Fonds bezahlt, und auch die Opernsänger ziehen einen Theil ihrer Gage, als Hofkapellsänger, aus der Kasse der königlichen Hofkapelle.

Posaunen und Piccolflöten viel schöner blasen und ihre Pauken, wenn es wahr ist, viel besser, nämlich mitunter wohl viere zugleich schlagen gelernt, unsre Komponisten aber, damit es nicht an einem Gegensatze fehle, haben den eigentlichen grossartigen und melodiereichen Vokalsatz, namentlich was die Chöre anlangt, möglichst verlernt. Da kommen wir Zuhörer nun oft in den sonderbaren Fall, dass wir ganze Massen von Choristen auf dem Theater aufgepflanzt sehen, und — doch nur sehr grosse Kleinigkeiten hören. Kommt nun noch der Umstand hierzu, dass die Chöre überhaupt als eine unbedeutende Nebensache betrachtet, schlecht bezahlt und schlecht dirigirt werden, so liegt neues Unheil am Tage. Nun wird zwar Jedermann auch ohne meine Versicherung gern glauben, dass der kenntnissreiche Künstler, von Poissl, jene verkehrte Ansicht vom Chor keineswegs hat, mir aber erlauben, dass ich behaupte, unser Chor werde schlecht bezahlt und dirigirt, oder ich müsste jeglichen Jedermann, der solches nicht erlauben wollte, bitten, mit eignen Ohren Webersche und Cherubinische Chöre hier zu hören. Dann würde der freundliche Jedermann jedenfalls antworten: ja lieber Referent, die Chöre sind ja eben so gut exekutirt als die in Berlin und Wien, und besser als in Kassel, Dresden, Darmstadt, Stuttgart u. s. w.; aber das eben ist's ja auch nur, was zunächst zu beklagen ist von dem jetzigen Zustande der Oper überhaupt und was uns zu so unchristlichen Türkenfeinden macht, dass wir sie mit all ihrem Instrumental-Musik-Geräthe in das fernste Asien verjagt wünschen, oder auch dahin, wo — der Pfeffer wächst. — —

Unsre Sängerinnen sind:

1) Madame Sigl-Vespermann, ist 20 und einige Jahre alt, mit einer sehr umfangreichen, besonders in der Höhe, nämlich vom 2 bis 3 gestrichenen G, ganz unvergleichlich schönen, beugsamen, goldreinen Stimme, und mit einem ausgezeichneten Talent für dramatische Darstellung begabt. Als Donna Anna, Myrrha, Palmide, Rosine, Amenaide, Prinzessin von Provence u. s. w. steht sie unbedingt den grössten Sängerinnen unsrer Zeit würdig zur Seite, denn sie verbindet mit all jenen grossen Eigenschaften die vornehmste, tiefste wahre Empfindung, die reinste Begeisterung.

2) Demoiselle N. Schechner. Welch' einen Juwel wir in dieser grossen Sängerin besitzen, darf ich Ihnen nicht erst sagen, obwohl sie mit jeder neuen Leistung neue grosse seltne Schönheiten entwickelt.

3) Dieser Platz ist nicht besetzt, und mag es auch nach solchen Vorgängern nicht leicht werden.

4) Demoiselle Stern, eine sehr brauchbare Sängerin — doch so scheint es ihr Stern zu wollen, wenig beschäftigt.

5) Madame Hölken, sehr hübsch und, in der französischen komischen Oper und dergleichen, zuweilen ganz vortrefflich.

6) Madame Pelegrini, schöne reine Altstimme, als Tancred z. B. sehr brav, aber zu wenig Spiel.

7) Demoiselle Mauermeyer, vortreffliche Stimme, gut gebildet, aber ohne theatralisches Talent.

8) Dem. Schmidt, herrliche Stimme, schön, aber noch Anfängerin in der Ausübung.

Unsre Sänger sind a) Tenoristen, 1) Herr Löhle; er besitzt eine ganz herrliche umfangreiche Stimme, ist sehr musikalisch gebildet und was eine Hauptsache ist, ein fast unverwüstlicher Tenorist. Seine vorzüglichsten Rollen sind: Murney, Max, Georg und dergleichen weniger heroische Karaktere, welche aber auch ausser von Wild, sonst schwerlich von irgend einem deutschen Tenoristen mit mehr Zartheit und Eleganz in karakteristisch schönen Verzierungen u. s. w. möchten gesungen werden können, und wenn Herr L. damit nicht gerade zu furore macht, so kann es lediglich seiner nicht mehr jugendlichen Gestalt und dem etwas zu stark hervortretenden schwäbischen Dialekte, einem Mangel, den wir jedoch auch von den Wiener Sängern meist mit in den Kauf nehmen müssen, zugeschrieben werden. Als eine ganz eigenthümliche Erscheinung muss von Herrn L. noch bemerkt werden, dass er sich nur schwer zur Uebernahme einer Rossinischen und überhaupt neuern italienischen Opernpartie bewegen lässt. 2) Herr Bayer, ein noch sehr junger Mann, mit vortrefflicher umfangreicher und kräftiger Stimme, aus einer guten Schule, und mit unleugbarem Talent für dramatische Darstellung begabt. Leider müssen wir ihn schon längere Zeit, wegen der Folgen einer schlecht kurirten Halskrankheit, entbehren. 3) Auch hier fehlt uns ein, den meist gerade an diesen Platz gemachten grossen Anfoderungen entsprechendes Subjekt, da der 4) Herr Schimon von dem Publikum durchaus nicht als genügend anerkannt werden will, obwohl derselbe erst vor Kurzem während Herr Löhle's Aufenthalt in Berlin z. B. den Max im Freischütz recht gut gesungen hat, und mit einer gar nicht üblen Stimme, zwar keine grosse Gesangsbildung, aber ein sehr vorzügliches Spiel verbindet. Als Simeon in Mehuls Joseph hat er mir allezeit vollkommen genügt. 5) Herr Augusti in Oper und Schauspiel unser einziger wenigsens beliebtester Komiker; dass man an diesen als Sänger keine grossen Ansprüche macht, bedarf kaum der Erwähnung. 6) Herr Wepper, ein noch sehr junger Mann, mit einer vortrefflichen Stimme, doch ohne die für wichtigere Partien, zu denen die Stimme wohl berechtigte, erfoderliche Bildung überhaupt.

Leider müssen wir hören, dass er auch nicht besonders um ihre Erwerbung bemüht ist.

Zwischen dem Tenor und Bass müssen wir Herrn Mittermeyer, als Baritonisten, seinen Platz anweisen. Herr M. ist unbestreitbar hier der kunstgebildetste Sänger, und hat eine so ganz ausgezeichnet schöne Stimme, wie ich sonst nie gehört; aber leider hat man den gefälligen Mann, zuweilen Jahre lang, als ersten Tenoristen verwendet, und erst noch ganz vor Kurzem hat er den Murney, und den Grossmeister, in Meyerbeer's Crociato, gesungen. Das kann selbst bei der Kunstfertigkeit eines Mittermayer nicht von grossem Erfolg sein, hat aber das allezeit sichere Resultat, dass auch die dauerhafteste Stimme ruinirt, und der Künstler mit sich selbst uneinig wird. Möchte doch wenigstens von nun an hierauf Rücksicht genommen, und so der Oper ein ausgezeichneter Künstler erhalten werden, der sonst sicherlich bald als verloren zu betrachten sein würde. Viel eher als zu Tenor eignet sich Herr M. zu hohen Basspartien, und er würde sicherlich auch dazu öfter schon verwendet worden sein, wenn nicht eben der Bass bei uns sehr gut und auch ziemlich zahlreich besetzt wäre. Unsre Bassisten sind:

1) Herr Standacher, hoher Bass, ein Schüler des unvergesslichen Brizzi, und als Sänger wie als Mensch gleich hochgeachtet. Mit einem höchst bedachten, wahrhaft künstlerischen Gesange verbindet Herr St. eine seltne Schauspiel-Künstlerschaft, daher sein Bartolo im Barbier von Sevilla, sein Seneschal im Jean de Paris, sein Kapellmeister im Konzert am Hofe und dergleichen Rollen, wahre Musterbilder für Kunstjünger sind. Dabei ist Herr St. gleich vortrefflich als Cinna in Spontini's Vestalin, als Oberpriester im Opferfeste und als Kaspar im Freischütz, in welcher Vielseitigkeit wohl der sicherste Beweis für so bedeutende Kunstanlagen, als eine allgemeine gründliche wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung liegt. Herr Standacher hat, nachdem er seine juristischen Studien in Landshut absolvirt, sich für die Oper bestimmt und nun, im 34sten Lebensjahre bereits 16 Jahre treu und zum grossen Wohlgefallen aller wahrhaften Kunstfreunde gedient; leider hat sich nun der Geschmack einzelner nicht eben wahrhafter aber namhafter Stimmführer gegen ihn gerichtet und wir können daher nichts weiter wünschen, als dass Herr St. entweder sich einen andern Wirkungskreis suche, oder mit gehöriger Selbstgefälligkeit auf den Lorbeeren seines Ruhmes ruhe.

2) Herr Pellegrini, ein Italiener, wie man sagt noch nicht 25 Jahr alt, besitzt eine sehr schöne volle Basstimme und ist der deutschen Sprache so mächtig geworden, dass man fast jedes Wort versteht. Dazu kommt eine fast kolossale schöne Figur und ein angenehmes Aeussere, so dass der Mann für seinen Beruf ganz besonders gütig von der Mutter Natur bedacht, für einen Pontifex, Mafferu, Kommandeur, Orbassan im Tankred u. s. w. was man sagt gemacht, und als solcher gewiss auch von jedem Kunstfreunde hochgeschätzt ist; aber eben so sicher und darum hoffentlich auch erlaubt zu sagen ist, dass Herrn Pellegrini's Künstlerschaft noch bei Weitem nicht mit diesen Gaben im Verhältniss steht, was um so mehr zu bedauern ist, da das Urtheil der schon erwähnten ihm freundlichen Stimmführer, Herrn Pellegrini offenbar sogar schon in seiner eignen Meinung, zum Range der ersten Opernsänger erhoben hat. Dies beweist namentlich — und sonderbarer Weise beweist es zugleich auch, dass dem gar nicht so, dass Herr P. keineswegs einer der grössten Opernsänger ist, — sein oft zu manierirtes, überladenes Spiel, seine Scheu vor jedem tiefergehenden, also nicht unbedingt lobenden, Urtheil, der notarische Mangel an für einen so Begabten, erfoderlicher musikalischer Bildung, und dem die volle Bewältigung der Stimme bedingenden Fleiss; denn er detonirt sehr oft bei Tönen, welche noch gar nicht ausser dem Bereiche seiner schönen vollen Bruststimme liegen, aber jedenfalls nur nach sehr grossem Fleiss rein, und ohne schreiend zu werden, hervorgebracht werden können. — Wäre Herr P. einer so ausführlichen Besprechung nicht würdig, so hätte ich mir die undankbare Mühe, es zu thun, nicht genommen, da ich nur allzugut weiss, wie wenig dergleichen fruchtet; aber auch uns zum Zeugniss, zum Zeugniss der Wahrheit und dass sie nicht durchgängig verkannt werde, habe ich es thun zu müssen geglaubt.

3) Herr Lenz, ein trefflicher Musiker, jung und gut gestaltet, etwas bedeckte aber für einzelne Partien sehr angenehme Stimme, rein und sicher intonirend, und vermöge all dieser Eigenschaften jedenfalls ein sehr brauchbares Mitglied. Herr Lenz hat sich auch als Komponist bereits sehr vortheilhaft bekannt gemacht.

4) Herr Fries. Eine gute umfangreiche Stimme, doch ohne Schule, so dass namentlich Passagen meist sehr halsbrechend einherpoltern, dazu ein grosser Hang zur Uebertreibung, wie denn überhaupt Herr Fries mehr nur als Kopie, sehr selten selbständig erscheint. Auch die nöthige künstlerische Ruhe bei aller Begeisterung, scheint dem Mann sehr oft abzugehen. Herr Fr. wird wenig beschäftigt und auch darum als Sänger sich nie so nützlich machen als er könnte, wenn man ihm nur mehr Gelegenheit gäbe und mit freundlichem Rath, für den er sehr empfänglich scheint, zu Hülfe käme. Am besten hat er mir bis jetzt als Figaro in Rossini's Barbier gefallen. —

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 24. September. — Nro. 39. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Das königstädter Theater 1828.

(Fortsetzung.)

#### B. Chorpersonale.

Dringender noch muss empfohlen werden, auf die Ausbildung des Chorpersonale zu denken. Dieses ist an Ihrem Theater — erlauben Sie mir den freimüthigen und wohlgemeinten Ausspruch — noch in unerfreulichem Zustande, ja es scheint sich in seinen Leistungen nach der Meinung aller mir bekannten Sachverständigen verschlimmert zu haben. Die Ursach ist gewiss nicht in einer Vernachlässigung von Seiten Ihrer trefflichen Direktoren, sondern in dem bisherigen Zustande Ihres Repertoirs zu suchen. In dieser Unzahl von Wiener und Französischen und Rossinischen Singspielen ist dem Chor eine armselige Stellung zugewiesen und keine Gelegenheit gegeben, etwas Gutes zu leisten, also auch zu lernen; und es hat sich hier recht augenfällig die Unvermeidlichkeit der Rückschritte, sobald keine Fortschritte erfolgen, offenbart. Ohne tüchtigen Chor ist aber auch selten eine tüchtige Opern-Darstellung denkbar.

#### Vorschläge zur Verbesserung des Choreffekts.

Ich erlaube mir, auf folgende Punkte hierbei aufmerksam zu machen.

#### Handlung.

**Erstens**: hat sich von den genannten, besonders den Rossinischen Opern aus — in denen der Chor nur zu Füllstimmen oder zur Begleitung der Hauptpersonen verwendet, nie in die Handlung verflochten ist, eine gewisse Stumpfheit über das Chorpersonale verbreitet, die sich auch über den Gesangvortrag ausdehnt. Der Chor zieht träge und gleichgültig auf und singt auch so. Man hört ihn nie in gehöriger Fülle und das Auge wird durch diese Masse unbeschäftigt dastehender Menschen belästigt. Es müsste aller Bedacht darauf genommen werden, die Choristen bei jeder Gelegenheit in lebhaftere Bewegung, in einen thätigen Antheil an der Handlung der Hauptpersonen, in ein ermunterndes, zweckbeförderndes Eingreifen in das Stück zu setzen; man sollte schon in dieser Beziehung den sich darbietenden neuen Opern einen Vorzug beimessen, die zu einer rüstigen Beschäftigung des Chors Anlass gäben.

#### Stellung.

Besondern Nachtheil bringt **zweitens** bei der dermaligen Unbeweglichkeit des Chors seine Stellung. Die beiden Hälften reihen sich, das männliche Personal hinter dem weiblichen versteckt, auf beiden Seiten an die Koulissen. Ihre von vorn nach hinten fast schnurgerade gezogenen Reihen sind unerfreulich zu sehen, und — was die Hauptsache ist: jede Chorhälfte singt gerade in die gegenüberstehenden Koulissen hinein, statt auf die Zuhörer los; dadurch geht aber der Klang der Stimmen fast ganz verloren und ich habe oft bei sichtbaren Anstrengungen der Choristen so gut wie nichts von ihnen vernommen.

Wo es nur immer möglich ist, müssen die Choristen von den Koulissen und dem Hintergrunde ab in Bogenform den Zuschauern gegenübergestellt und mehr in den Vordergrund gezogen werden.

Bildung.

Drittens aber ist wünschenswerth, dass alles Mögliche für die musikaliche Bildung und Uebung der Choristen geschehe. Zu dem Zwecke sollten die trefflichen Sänger und Sängerinnen Ihres Theaters eingeladen werden, den einzelnen Choristen, die ihnen eben in den Proben auffallen, mit manchem Wink (wie er sich bei solcher Gelegenheit mittheilen lässt) nützlich zu werden und es müsste ihren Aussprüchen der grösste Nachdruck verschafft werden.

Und Uebung:

Sodann müssen möglichst fleissige Chorstunden eingerichtet und nicht etwa bloss auf die Uebung der laufenden Sachen beschränkt werden; denn in den dermaligen Opern findet sich nicht Stoff genug zu einer angemessenen Vervollkommnung des Chors, und wenn es sich nicht an Schwererm und Besserm geübt hat, wird es auch jenes Leichtere nicht befriedigend leisten.

Hiernächst müssten fortwährend neben den kurrenten Opernsachen Chöre und Oratorien und Kantaten zum Behuf der vollkommnern Ausbildung einstudirt werden; nichts kann in dieser Hinsicht für ein Opernpersonal förderndef sein, als Händelsche Chöre, in denen jede Stimme voll Ausdruck, treffender Deklamation, und das Ganze stets voll dramatischen Lebens ist. Auf diesem Wege müsste Ihr Chor endlich den des königlichen Theaters übertreffen, von dem es jetzt weit übertroffen wird.

Beiläufige Benutzung dieser Uebungen für Konzerte.

Es darf jedoch auch an einer unmittelbaren Anwendung des solcher Gestalt Erlernten nicht fehlen, theils zum Nutzen der Eigenthümer des Theaters, theils zur Aufmunterung des Chors. Die Konzerte, die Ihr Theater von Zeit zu Zeit giebt, bieten dazu Gelegenheit. Es sollte keines aufgeführt werden, wo nicht das Chor mit einem oder einigen, bis zur Trefflichkeit gelernten Kompositionen aufträte; an Werken alter und neuer Meister, die sich dazu und für den Geschmack des Publikums eignen, ist Ueberfluss. Damit würden die Konzerte leichter und mannigfaltiger ausgefüllt, die Solosänger geschont und das Chor in der eignen Achtung und in der des Publikums erhoben. Käme eine geschickte Auswahl und Anordnung dazu, so könnte auch das Interesse des Publikums und der augenblickliche Gewinn bedeutend erhöht werden.

C. Orchesterpersonale.

Ihr Orchesterpersonal hat seinem jetzigen und dem frühern Direktor viel zu danken. Demungeachtet wird nicht in Abrede gestellt werden können, dass noch viel zu wünschen übrig bleibt; und die Hauptursache alles Mangelnden sehen wir wieder in dem Mangel an einer tüchtigen Beschäftigung. In den Wiener, Französischen und Italienischen Opern spielt das Orchester meist (mit Ausnahme einiger Solo-Instrumente) eine so geringe Rolle, dass sich an diesen Beschäftigungen weder der Eifer erhöhen, noch die Geschicklichkeit steigern kann.

Uebung.

Hierzu bedarf es soliderer Uebung und zu dieser möchte ich auf das Dringendste rathen. Nicht aus individueller Neigung oder wegen des in der That unleugbaren Kunstwerthes der Symphoniegattung, sondern zunächst um des Besten des Orchesters willen muss auf eine fortgesetzte Uebung des Orchesters an Ouvertüren und Symphonien, und zwar in einem wohlgeordneten Fortschreiten vom Leichtern zum Schwerern und Tiefern, gedrungen werden. Nur auf diesem Wege kann Ihr Orchester dem der königlichen Theater, hinter dem es jetzt unstreitig weit zurück ist, gleich oder gar vor kommen; nur so kann es sich die volle Achtung eines Publikums erwerben, das an Gutes in diesem Fache gewöhnt ist. — Wir wollen auch nicht übersehen, dass die Ueberzeugung, in Ihrem Orchester eine gute Bildung zu empfangen, jüngere redlich strebende Künstler selbst bei unbedeutenderm Gehalt an Sie knüpfen wird.

Gebrauch für Konzerte.

In diesen Uebungen, wie in den für das Chor vorgeschlagenen, finden Sie denn auch eine gute Ausstattung für Ihre Konzerte und bei dem Zustande des hiesigen Konzertwesens, bei den

Schwierigkeiten, die sich den guten Absichten einzelner Konzertgeber entgegenstemmen, müsste es Ihnen nicht schwer werden, Ihre Konzerte zu dem Vorrang in Berlin zu erheben. Welches Gewicht aber damit für Ihr ganzes Unternehmen (von der Achtung gegen Ihr Personal und Ihre Bestrebungen aus) gewonnen würde, leuchtet ein.

### Einrichtung stehender Konzerte.

Es würde daher wohl ergiebig und erspriesslich sein, wenn Sie (abgesehen von den musikalischen Unterhaltungen, die zufällig veranlasst werden) eine Anzahl stehender Konzerte einrichteten; nur wenige, diese aber in jeder Beziehung (in Auswahl der Kompositionen, Anordnung und Ausführung) vollkommen. Sie wären ausser der Veranlassung zu tüchtiger Uebung auch öffentliche Proben von dem, was Ihr Personal von einer Zeit zur andern gewonnen hat; neben dem pekuniären Gewinn müssten sie unausbleiblich die Achtung und Theilnahme des Publikums erhöhen, je mehr dies inne würde, dass Sie nach jeder Richtung hin thätig wären und zum Tüchtigen hinstrebten.

### Verbesserte Stellung des Orchesters.

Bei den dramatischen Aufführungen glaube ich besonders eines Mangels inne geworden zu seiu: man hört die Saiteninstrumente im Verhältniss zu den Blasinstrumenten (besonders wenn Trompeten und Posaunen eintreten) viel zu schwach. Zum Theil würde diesem Uebelstande schon durch eine veränderte Stellung der Instrumente abgeholfen werden können. Ihre Bratschisten wenden dem Publikum den Rücken und dadurch werfen die Instrumente ihren Schall auf das Theater, statt auf das Publikum. Sie müssten, scheint mir, ihre Rechte und damit den Schall des Instrumentes dem Publikum zuwenden. — Ihre Cellisten sitzen mit allen übrigen Musikern auf gleichem Boden. Da sie aber ihr Instrument weit tiefer (zwischen den Knien) halten, als jene, so muss sich der Klang in den Kleidern der Uebrigen verlieren und von den der hochgehaltenen Instrumente übertönt werden. Dem würde durch erhöhte Sitze für die Cellisten abgeholfen. Ueberhaupt müsste mancherlei in dieser Beziehung versucht werden, so wie auch die obigen Vorschläge einer Prüfung im Hause selbst bedürfen.

### Vermehrung des Orchester-Personals ohne vermehrte Ausgabe.

Mit alle dem wird man aber nicht dahin gelangen, dem Orchester, besonders den Saiteninstrumenten, die erwünschte Fülle zu geben, wofern nicht das Personal für die letztern Instrumente vermehrt wird. Einer grössern Ausgabe durch neue Engagements bedarf es hierbei nicht. Will Ihre Gesellschaft eine grössere Summe auf das Orchester wenden, so ist es rathsam, die Gehalte der schon angestellten Künstler zu vermehren, damit man mehr von ihnen verlangen darf. Mein Vorschlag ist aber dieser.

In Berlin giebt es eine grosse Anzahl fähiger Dilettanten, die zu ihrem Vergnügen und zur Bildung gern bereit sein werden, das Orchester zu verstärken. Auf diese Weise hat das Leipziger Orchester bei einer verhältnissmässig geringen Masse Besoldeter sich zu einer anständigen und befriedigenden Vollzähligkeit gebracht. Auch das hiesige königliche Theater hat sonst von diesem Mittel Gebrauch gemacht und ist nur jetzt, bei grossem Zuwachs an besoldeten Mitgliedern dessen enthoben. Dass die Liebhaber sich um so mehr zur Theilnahme angeregt fühlen werden, je achtbarer Ihr Orchester, je mannigfaltiger und interessanter dessen Beschäftigung ist — dass auf der andern Seite niemand ohne Prüfung seiner Fähigkeit und Zuverlässigkeit zugelassen werden darf, versteht sich von selbst.

### Rückblick auf das Publikum.

Diese ganze Einrichtung muss übrigens auch im Publikum ein neues Interesse erwecken, wenn es die vielfache nützliche Thätigkeit erkennt, die schon nach dem bisher Erwähnten von Ihnen ausgehen wird:

a) Vervollkommnung der Operisten,
b) Bildung eines guten Chors,
c) Bildung eines guten Orchesters,

d) Bildung und Beschäftigung fähiger Dilettanten — alle aus der Mitte des Publikums, —

e) Genuss, Bildung und Vorbild in den höchsten Gattungen der Instrumental- und Vokal-Musik,

f) Alles Dieses nicht durch fremde Unterstützung oder grossen Aufwand, sondern durch eigne Thätigkeit, — nicht von aussen hereingeholt, sondern aus dem Publikum herausgebildet.

### Das höchste Bedürfniss des Theaters ein reiches und gutes Repertoir.

Alles bisher Besprochene hat uns aber auf Eines hingeführt, das in jeder Beziehung die Hauptsache genannt werden muss. Das Bedürfniss eines reichen und guten Repertoirs leuchtet von allen Seiten ein.

Wir haben uns überzeugt, dass die höchste Vervollkommnung der Operisten, die Ausbildung des Chors und Orchesters nur von reichlicher Beschäftigung mit guten Werken zu erwarten ist, dass das beste Personal an schlechten Werken sich verdirbt. Jetzt gehen wir noch weiter. Was helfen überhaupt Operisten, wenn sie nicht hinlänglich beschäftigt werden können? Die besten sind ohne Kompositionen unbrauchbar. — Was helfen gute Operisten ohne angemessene, d. h. gute Beschäftigung? — Nur den seltnen Gaben einer Sontag hat es gelingen können, in zwanzig-, dreissigmaligen Aufführungen derselben und noch dazu schwacher Opern, zu entzücken? Aber was sollte aus diesen Opern werden, wenn einmal Fräulein Sontag abträte? ein Fall, der doch nicht undenkbar ist. Und warum sind seit ihrer Mitwirkung die Vorstellungen, in denen Fräulein Sontag nicht aufgetreten, so wenig besucht worden? Weil den meisten von ihnen kein Gehalt beiwohnt, der den Werth jener Sängerin aufwiegen könnte. Wer wollte endlich bezweifeln, dass dieselbe Künstlerin in bessern und mannigfaltigern Rollen noch grössere Wirkung machen würde. Sie selbst ist hierin vollkommen meiner Meinung. Wie sehr wünscht sie, in ihren Lieblingsrollen, Anna im Don Juan, Euryanthe u. a. aufzutreten!

### Quellen für das Repertoir.

Ich glaube in jeder Hinsicht die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit eines guten Repertoirs voraussetzen zu können. Es fragt sich daher nur, woher dasselbe nehmen?

### Alte Opern.

Darf man von alten, bereits zurückgelegten Opern Bedeutendes hoffen? Gewiss nicht. Handlung und Karaktere, Melodie, Harmonie, Instrumentation gehören einer Zeit an, über die wir weit hinaus sind — und das Gute der alten Werke ist uns überdem in neuern so oft in zugänglicherer Form wiederholt worden, dass es seine Anziehungskraft verloren hat. Ich will damit weder gegen den Werth jener Opern, noch gegen eine Auswahl aus ihnen reden. Die besten haben Sie und das königliche Theater schon benutzt und was sich noch Gutes findet, sei willkommen. Nur kann man offenbar nicht hoffen, mit ihnen ein Theater zu unterhalten.

### Neue italische Opern.

Von dem ersten italischen Komponisten heutiger Zeit, Rossini, besitzt das königliche Theater die besten, das Ihrige mehrere andre Opern. Allein bei allem Reiz seiner Musik ist doch die Seichtigkeit seiner Sujets, die Karakterlosigkeit, ewige Aehnlichkeit und Wiederholung seiner Musik zu gross, als dass man von einer Vervielfältigung Rossinischer Aufführungen etwas Bleibendes erwarten könnte. Fängt doch sogar Paris, das in musikalischer Beziehung so weit hinter uns zurück ist, an, seiner überdrüssig zu werden. Gegen solcherlei Leistungen (wie gegen Zuckerbackwerk) wird man aber nicht bloss ein wenig gleichgültiger, sondern, wenn der Moment gekommen ist, bis zum Eckel ihrer satt. Das kann aus der Geschichte der Musik an allen Rossini's vor Rossini bewiesen werden und wird sich in nicht langer Zeit wieder bewähren. — Was übrigens von Rossini gesagt ist, gilt von seinen Nachahmern natürlich in noch höherm Grade.

### Französische Opern.

Die interessantesten von ihnen sind beiden Theatern schon einverleibt. Was sie im Sujet

an Verständigkeit vor den italischen voraus haben, geht ihnen an Originalität, Ausdruck und Wärme der Musik wieder ab; selten wird man in Auber einen Reiz entdecken, den man nicht aus Rossini kennt — Nur Ihrer Sontag ist der Antheil des Publikums am Schnee z. B. beizumessen.

Wiener Zauberopern.

Ich habe sie schon im Obigen in ihrer Seichtigkeit und besonders in ihrer Verderblichkeit für das Personal karakterisirt; man kann ohne Uebertreibung annehmen, dass der darin beschäftigte Theil Ihres Personals noch einmal so gut sein würde, wenn er sich nie mit dergleichen hätte befassen müssen. In Wien haben diese Sachen das Publikum verdorben und die Theater ruinirt; hier würde nur das letztere geschehen können, wenn die Direktion sich mit jenen Sachen überhäufte und nicht allen Bedacht nähme, bei der Unzulänglichkeit alles bisher Erwähnten — das Reperteir mit guten deutschen Opern zu bereichern. Und dies ist der wichtigste und sicherste Vorschlag, der Ihrer Unternehmung geschehen kann.

Allein das königliche Theater hat die besten, ja fast alle bisher bekannt gewordnen deutschen Opern in seinem ausschliesslichen Besitz. — Ich sage, dass dies kein Unglück, sondern ein Glück für Ihr Theater ist; eben diese Einschränkung weiset ihm seine bestimmte und gewiss eben so ergiebige, als ehrenvolle Stellung an.

Vergleichender Rückblick auf das königliche Theater.

Ich gehe hier auf eine schon oben angedeutete Anschauung der Sache über.

Das königliche Theater hat die Mittel, eine solche Anzahl bedeutender Künstler sich anzueignen, dass Sie ihm hierin unmöglich gleichkommen können; ja es kann Ihnen, sobald es will, den und jenen Ihrer bedeutendsten Künstler entziehen.

Das königliche Theater hat ein so reich besetztes Chor und Orchester, und im letztern so viele ausgezeichnete Virtuosen, dass Sie auch hierin weit nachstehen müssen. Gleiches gilt von der Mannigfaltigkeit und Pracht der Ausstattung.

Jenes besitzt endlich fast alle bisher bedeutend gewordenen Opern und Ihnen steht hier nur eine nicht ergiebige Nachlese offen.

Kurz in jeder Beziehung ist das königliche Theater im Besitz Ihnen überlegen.

Sei es Ihr Theater in der Thätigkeit. Der Besitz ist todt, nur die That lebt; ihr ist der Antheil des Volkes und der Erfolg gewiss, nicht jenem. Hierhin sind alle meine Vorschläge gegangen. Können Sie es dem königlichen Theater an Zahl und Trefflichkeit der Virtuosen und Operisten nicht gleich thun: so sei alles daran gewendet, ein vollendetes Ensemble auszubilden, das mehr wirkt, wie einzelne übermässig vorragende Künstler. Wenn Ihr Orchester sich die Meinung erworben hat, dass man in Berlin am besten von ihm die grössten Instrumentalsachen hören könne, wenn Ihr Chor von einem Leben durchdrungen wird, das bis jetzt unter uns fremd ist, wenn alle Rollen Ihrer Opern harmonisch belebt in einander greifen: dann wird man in der grössern Anzahl des königlichen Personals oder in der Auszeichnung Einzelner kein Uebergewicht mehr sehn.

Wenn Sie den Konzerten, die unter den jetzigen Auspizien so tief gesunken sind, Werth und Achtbarkeit wieder geben: so wird die Achtung und Theilnahme des Publikums sich um so entschiedener Ihnen zuneigen.

Ueberlassen Sie endlich dem königlichen Theater jene nun schon hinlänglich bekannten Opern, die bei aller Trefflichkeit den frischesten Reiz schon verloren haben. Benutzen Sie die Säumigkeit jener Bühne, sich neue Werke anzueignen und machen Sie Ihre Bühne zum Sammelplatz des Neuen und aller, die Neues zu schaffen fähig und bereit sind. Dann werden Sie die erste, verdienteste, geachtetste und besuchteste Bühne haben; Sie werden ein neues Leben über Berlin verbreiten und die reichsten Früchte davon ernten.

Doch ich kann in den Vorstehern Ihrer Bühne diese Absicht voraussetzen und es liegt vielleicht

nur daran, dass Ihnen noch nicht genug Annehmbares angeboten worden ist. Es kommt also lediglich darauf an, den Weg zu neuen Opern zu finden.

Hier komme ich auf das so empfehlenswerthe und Ihnen so eigenthümliche Prinzip der Oeffentlichkeit. Mein Vorschlag ist:

1. laden Sie in allen öffentlichen Blättern alle Operndichter ein, Ihnen Gedichte, zu denen sie keinen Komponisten finden, zur Disposition einzusenden.
2. Stellen Sie den Komponisten, denen es an Texten fehlt, frei, sich deren aus Ihrem Vorrath zu bedienen, mit der Bedingung, dass das Werk dann Ihrem Theater zuerst anvertraut wird.
3. Laden Sie alle Kommponisten ein, Ihnen fertige Opern einzusenden und verpflichten Sie sich dabei öffentlich, die eingehenden und angenommenen Opern nach der Reihenfolge auf das Schnellste und Beste zu fördern.

Denn dies ist es, was den rechten Künstler (und solche allein lassen etwas hoffen) am meisten und mehr, wie Geldvortheil interessirt.

Uebrigens wird jeder Einsendende sich gern zur Uebernahme des Porto verstehen. Sie hätten also für meinen Vorschlag keine Auslagen, als das Wenige für die Bekanntmachungen.

Gewähren Sie zugleich den Komponisten alle nur einigermaassen statthafte Mitwirkung für die Aufführung — wo möglich auch, auf ihr Verlangen, die Direktion der ersten drei Vorstellungen. Dies beseitigt die meisten Klagen über Missgriffe und dergleichen, fördert und ehrt den Komponisten, ohne Ihre Direktoren zu beeinträchtigen.

### Prüfung zu 2.

Wenn unbekannte Komponisten sich zu Ihren Texten melden, so ist nicht mehr, wie billig, dass sie Proben ihrer Qualifikation einsenden. Diese müssen in Symphonien, Scenen und Chören bestehen und nicht nur von der Komittée, über die ich nachher reden werde, geprüft, sondern auch, wenn sie es verdienen, dem Publikum bekannt gemacht werden. Die Ihnen vorgeschlagenen Konzerte bieten dazu Gelegenheit und werden dadurch anziehender.

### Zu 1. und 3.

Begreiflicher Weise kann nicht alles Eingehende angenommen werden, es ist vielmehr strenge Prüfung sehr rathsam. Besonders sorgfältig werde das Sujet und dessen Bearbeitung vom Dichter geprüft; denn von einem schlechten Sujet lässt sich meist nur eine schwache Komposition und selten ein guter Erfolg erwarten.

Damit wird sich aber die Last des Prüfungsgeschäfts vermindern. Genug Opern werden ihres Sujets wegen zurückgehen, ohne dass es einer Prüfung der Partitur bedarf.

### Prüfungskomittée.

Da jedoch die Prüfung für die Komponisten und Ihr Theater selbst so wichtig ist, dass sie gewiss zum allgemeinen Augenmerk werden muss, da auf der andern Seite Ihre technischen Beamten nicht zu viel damit belästigt werden dürfen: so schlage ich vor, aus den hiesigen Sachverständigen in Verbindung mit Ihren Direktoren eine Komittée zur Prüfung aller eingehenden Sachen zu bilden.

### Geschäftsgang.

Diese würden unter die Mitglieder vertheilt, zuerst das Gedicht schriftlich begutachtet und das Gutachten mit dem Werke den übrigen Mitgliedern zum Votiren zugesendet; dann auf gleiche Weise mit der Komposition verfahren. Besonders hätten über das Sujet:

Ihr technischer Direktor und
Ihr Musikdirektor

über die Musik:

Ihr Musikdirektor und
Ihr Konzertmeister, oder erster Violinist,

über beides zusammen aber einer, oder zwei von den eingeladenen Sachverständigen zu urtheilen. Das Endresultat gäben die Stimmen aller Prüfenden und da Ihre vorgenannten drei Beamten vier Vota hätten, so würden vier Sachverständige zum Votiren einzuladen sein. Bei Stimmengleichheit entschiede der Syndikus als Präsident. — Doch die angemessenste Einrichtung dieses Spruchkollegii werden Sie am besten zu treffen wissen. An Sachverständigen, die zur Theilnahme bereit sind, wird es nicht fehlen.

### Ertheilte Gutachten.

Den einsendenden Künstlern muss daran liegen, die Gründe zu erfahren, aus denen ihr Werk gar nicht, oder nicht im gegenwärtigen Zustande angenommen werden kann. Ich würde daher vorschlagen, bei jener Auffoderung zu erklären:

Es stehe jedem frei, ob er sich die Ablehnung seines Werkes ohne Mittheilung der Gründe gefallen lassen, oder ein förmliches Gutachten mit Gründen verlangen wolle. Im letztern Falle müsse er die Kosten des Gutachtens tragen.

Diese dürften nicht hoch anzusetzen sein und würden Sachverständigen, die Interesse am Theater haben, genügen, ohne dass Ihr Theater in Ausgaben geriethe. Solche Einrichtung müsste das Zutrauen zu Ihrem Theater sehr befestigen und die Künstler ihm geneigt machen.

### Gesammelte Gutachten.

Die ausgearbeiteten Gutachten würden in Akten gesammelt und gäben nach und nach eine Art lehrreicher Statuten ab, durch die die Einsicht und Tüchtigkeit an Ihrem Theater immer mehr befestigt würden.

**Begutachtende zu den Opernproben gezogen.**

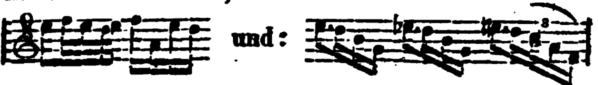
Die Sachverständigen müssten zu den Generalproben der von ihnen begutachteten Stücke gezogen werden, um ihre Ansicht, wie jene in Scene zu setzen, dem Direktor als Rath vorzulegen. —

## 3. Beurtheilungen.

**Deutsche Lieder von Heinrich Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Karl Erfurth. Zweite Sammlung. Karl Brüggemann in Halberstadt. Preis 12 Gr.**

Unter „Liederkomposition" scheinen sich die meisten Liederkomponisten nichts anders vorzustellen, als die Stubenanstreicher unter dem Wort Malen — das Uebertünchen aus einem eben zur Hand stehenden, oder von der Mode hergeschobenen Farbentopf. Bei einer fortgeführten Vergleichung würde sich auch auf beiden Seiten eine Vorliebe für „duse Farben," wie sie Hoffmann einmal nennt, zeigen, die dem Sinne recht wohl thun und dem Geist es bequem überlassen, sich mit nichts oder irgend etwas zu beschäftigen.

Liedern solcher Art ausführlich nachzuweisen, dass sie — keine Gemälde sind, wäre umständlicher als lohnend; doch fehlt es nicht an allgemeinen Kennzeichen — wer durch sie nicht gewarnt wird, mags näher versuchen und tragen. Eine Art solcher Kennzeichen sind gewisse modische Formeln, z. B.




gewisse lasurfarbne Ausweichungen einen halben Ton auf und ab, und dergleichen leicht Merkbares mehr. Ein Kennzeichen andrer Art ist es, wenn der Text nicht einmal äusserlich mit der Komposition sich schicken will, wenn er durch und durch in Noten gesetzt ist und der Tonsetzer noch immer nachzutragen findet — in dem dunkeln Gefühl, noch nicht genug, noch nicht das Rechte gegeben zu haben; eine Wiederholung des Textes, die sich von der auslegenden und bereichernden Durchführung gar deutlich unterscheidet.

Auch auf die vorliegenden, (wie auf die grosse Mehrzahl aller jetzt erscheinenden) Lieder finden diese Vorausschickungen Anwendung. Der Komponist bringt die süsslichen Nachklänge der modernen musikalischen Tiraden zu Markte und schreibt ein Gedicht darunter; man weiss kaum, wie beide zusammenkommen. Beispiel sei gleich das erste Lid; Göthes einfaches, die innige Empfindung in seiner Einfalt zugleich verschleierndes und offenbarendes Gedicht,

> Der Strauss, den ich gepflücket,
> Grüsse Dich viel tausend mal.
> Ich habe mich oft gebücket,
> Ach wohl ein tausend Mal,
> Und ihn ans Herz gedrücket
> Viel hundert tausend Mal.

in einem gar zierlichen Andante amoroso, aus dem nur eine Tirade als „besondres Kennzeichen" im Pass stehen soll.

dolce

Wie hundert-tau-send Mal—— wie

Diese Schlusszeile wird mit einem eingeschobenen „Ja" noch zweimal, dann werden die Anfangsworte eine ganze Seite lang wiederholt: Der Strauss, den ich gepflücket, grüss' Dich viel tausend Mal, er grüsse, grüsse, grüsse Dich, viel tausend, viel tausend Mal, viel tausend Mal! und endlich noch einmal!

Viel tau------send Mal.

Warum hört der Komponist eben hier auf?

So verputzt mit schönen Redensarten ist Heine. Sein herzig Wort, sein verschwiegenes Leid, sein still verhaltnes Wüthen — gehören nicht in das Modejournal.

Man hat bisweilen Schonung gegen die Werke Beginnender empfohlen. Sie ist nur dann erlaubt (nöthig und Pflicht nie) wenn das Beginnen ein ernstlich gemeintes ist. Mit Liedern sich bei dem Publikum einführen, erweckt schon den Verdacht, dass man die Vorbildung und Konzentration zu grössern, bewährendern Werken scheut; besonders in unsrer Zeit, wo musikalische Formelchen in allen Lüften umherschwimmen und sich auf den Wink jedes oberflächlichen Liedersängers an die beliebigen Verse hängen. Die Verleger thäten wohl, von Niemand so leicht Lieder herauszugeben, der sich nicht schon in grössern Kompositionen öffentlich gezeigt hat. M.

## 4. Berichte.

**Nachrichten aus München.**

(Schluss.)

Unser Ballet hat zwar ausser Mad. Horschelt und den Herren Rozier, Schneider und la Roche keine vorzüglichen Solotänzer aufzuweisen; aber einmal geschieht von Seiten der Intendanz alles Mögliche, um in diesem Betracht durch fremde Künstler zu entschädigen, und fürs andre sind — die scenischen Arrangements bei dem Ballet, die Chortänze, bei denen viel kleine oft liebreizende Kinder mitwirken, und grosse lebende Bilder, unübertrefflich schön, dass wir dergleichen sehr oft gegen das künstlichste Pas nicht vertauschen würden.

So eben bemerke ich, dass ich des Orchesters noch nicht besonders Erwähnung gethan habe. Es ist im Allgemeinen, wie schon von alten Zeiten her, so vortrefflich als zahlreich, obwohl es nicht viele Virtuosen zählt, die ja bekanntlich auch nicht die Güte eines Orchesters bedingen. Die vorzüglichsten derselben sind: unser weltberühmter Bärmann, der Flötist Böhm, der Oboist Fladt, die Violinisten Hom und Stahl nebst noch einigen andern jungen Männern und die Cellisten Sigl und Moralt. Endlich muss ich auch noch des Regisseurs der Oper, des Herrn Direktor Tochtermann gedenken, der mit vieler Erfahrung so viel Eifer als Thätigkeit verbindet, und unleugbare Verdienste um unsre Oper hat.

Um Ihnen ein möglichst erschöpfendes Gemälde von dem Zustand der Musik in München zu geben, berichte noch über unser Konzert-Wesen und sonstiges Musiktreiben.

Das eigentliche Münchner Konzert-Wesen ist in den Händen einer Anstalt, die sich „die musikalische Akademie“ nennt. Sie besteht in einem Verein der sämtlichen Mitglieder der Kapelle und der Opernsänger, und hat [illegible] ihren 6 oder 12 abonnirten Konzerts, welche sie jährlich geben möchte, noch den Zweck: einen Fond zu begründen, aus welchem armen Mitgliedern, oder solchen, welche durch Zufälle [illegible] zu schlechte Geschäfte auf Kunstreisen — [illegible] augenblicklicher Verlegenheit sind, darlehnsweise Hülfe geboten werden kann. Haupt- und Nebenzwecke sind offenbar gut, nur leider, dass sie durch und ohne die Schuld der Mittel nicht oft erreicht werden, nebenbei auch sonst noch manch Unheil gestiftet wird. Die Konzerte sind meist trefflich besetzt — ausgenommen im vorigen Jahre, wo ihnen die Hauptzierde, der Gesang, so sehr fehlte — und namentlich werden Ouvertüren mit einer unübertrefflichen Vollkommenheit ausgeführt, zuweilen auch Symphonien, welche, so ist es noch Brauch von Alters her, meist auch ganz ausgeführt werden; aber es müsste eben nicht nur zuweilen, sondern in jedem Konzert eine Symphonie gegeben werden. Unsre Solospieler hab' ich Ihnen genannt, und, Gott sei's gedankt, dass wir nicht mehr haben, sonst würden wir ja noch viel seltner wirkliche Konzerte, ich meine grosse Ensemblestücke, hören. Weil von da nun also nicht so sehr viel zur Ausfüllung der Konzerte zu holen, so werden auch zuweilen Kantaten, Oratorien und dergleichen gegeben; doch das, mögen Sie es wohl glauben, das eben ist die Schattenpartie in unsern Konzerten und zwar in doppelter Hinsicht. Dies Jahr wurde am Palmsonntage auf Befehl Sr. Maj. des Königs, des erleuchtesten Kunstfreundes, der Messias — d. h. ein grosser Theil davon — gegeben. Da war denn natürlich unser ganzes mächtiges Orchester versammelt, wohl 30 Violinen, 6 Kontra-Bässe und so fort und daneben auch 60, sage sechszig Sänger, von denen 40 vielleicht ihre Stimme nur so, was man sagt lesen konnten, die übrigen theils einzelne Sätze, theils gar nichts, und konnten sie es, dann fehlte es am Ende doch an der Hauptsache — an der Stimme. Nun müssen Sie aber nicht denken, dass bei uns mehr als eine Probe zur Aufführung eines Messias nöthig ist; Gott behüte! Dergleichen Sachen, wo man die Noten in der Hand hat, sind für unsre Opernchoristen so viel als gar nichts, das Auswendigsingen, das ist etwas, was der Rede werth ist. — Soll ich Ihnen noch mehr schreiben? oder haben Sie genug? Diese Konzerte sind meist schlecht besucht, obwohl der Abonnementspreis nur 11 Gr. 4 Pf. oder 48 Xr. ist, und würde öfters noch so ein Oratorium gegeben, so käme gar Niemand hinein, wenigstens nur das Publikum, welches — dem erhabenen Beispiel unsers grossen Königs zu folgen für nothwendig hält. So wurde z. B. nach Ostern von dem Singvereine des Dr. Stöpel (der freilich ein Norddeutscher ist und noch dazu so gar nicht besonders klug, ich meine weltklug, sich zu drehen und zu wenden weiss) Händels Judas Maccabäus aufgeführt, — (denken Sie sich, der Stöpel hatte die Tollheit begangen vom November bis zum März seinen Singverein der Hauptsache nach nur den Judas Maccabäus singen zu lassen) und ausser des Königs Majestät und des Kronprinzen königl. Hoheit, war nur ein sehr kleines, das will sagen etwa 90 Personen starkes, aber, das ist wahr, ein ausgewähltes Publikum, versammelt. — Dass unter solchen Umständen fremde Künstler hier selten Konzerte geben und dann oft auf ihre Unkosten, bedarf wohl der Versicherung kaum. Ausser diesen eigentlichen grossen Konzerten werden werden wöchentlich mehrere in privat oder geschlossenen Gesellschaften veranstaltet, welche jedoch nicht vor das Forum der Kritik gestellt werden können, und unsrer Kunstehre auch schwerlich förderlich sein würden. — Künftigen Winter mehr hiervon, wie ich Ihnen denn nächstens auch einen Bericht über die bei uns jetzt in Scene gesetzte grosse heroische Oper, „Macbeth,“ von Chelard — einem französischen Komponisten, welchen Se. Majestät unser Allergnädigster König nach der zweiten Darstellung zu Allerhöchst Ihrem Kapellmeister, ohne Dienst, ernannt haben — zu geben verspreche.

---

N. S.

Dass hier eine allgemeine Musikzeitung erscheint, deren Redakteur Dr. und Professor Stöpel ist, welcher auch bei der Königl. Universität ausser Aesthetik, Musik-Theorie und Geschichte in öffentlichen Vorlesungen lehrt, ist Ihnen wohl bekannt. Die Musikzeitung hat eine sehr gute Aufnahme gefunden, und beginnt mit dem Oktober ihren zweiten Jahrgang.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarischer Bericht der Henningschen Buchhandlung in Gotha.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 1. Oktober. Nro. 40. 1828.

## 3. Beurtheilungen.

**Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli. Nägeli in Zürich 1810.**

Das Feld des Schulgesangs ist gegen den Wunsch der Redaktion in diesen Blättern, wie in andern musikalischen Zeitungen bisher am spärlichsten beschickt worden, obgleich es den Theilnehmenden vorzugsweise hätte empfohlen sein sollen. Die Methoden des Schulunterrichts müssen sich in ihrem Ganzen auf wenige Grundzüge und Richtungen zurückführen lassen; im Einzelnen aber bei jedem denkenden und vorwärtsstrebenden Lehrer sich mannigfaltig ausbilden. Solche Vervollkommnungen einzelner Punkte, meistens Früchte längerer Erfahrung und wohlbedachter Versuche — sind der Mittheilung höchst werth, damit andern Zeit und Mühe des Suchens gespart und das Eigenthum des Einzelnen zum Gemeingut erhoben werde. Sie setzen irgend eine Methode der Unterweisung voraus und müssen in der Mittheilung in Bezug auf sie dargestellt werden, was denn durch rhapsodische Darlegung in öffentlichen Blättern (als literarischen Archiven) zweckmässiger geschieht, als durch Anschwemmung einzelnes Neuen mit ewigem Wiederaufguss des Alten.

Dass wir uns nun zu einigem Ersatz des Vermissten einem ältern Werke vor so viel neuern zuwenden, hat in jenem zunächst und in dem zeitherigen Fortgang der Lehre seinen Grund. Nägeli's Gesangbildungslehre zeigte sich als der erste bewusste Schritt zu einem kunstmässig auszubildenden Volksgesang und musste zu diesem erhöhten und erweiterten Zweck die Uebungsweise, nach der früher Chorgesang erlernt worden war, unzureichend finden. Sie wandte den Grundsatz *verständiger Unterrichtsmethode* auf die Musik an und bot zu rem grossen Zweck eine vollständige theoritisch-praktische Elementarlehre als erste Grundlage. Dieses Mittel zu diesem Zweck ist Inhalt und Bestimmung des vorliegenden Werkes.

Wie es bei seinem Erscheinen auf einen ansehnlichen Theil der musikalischen Zeitgenossen, besonders derer aus dem Lehrfach, gewirkt haben mag, gewahrt man recht deutlich an einer mit ungezähmter Bitterkeit und *gewiss nicht viel absichtlicher* Ungerechtigkeit geschriebenen Beurtheilung in No. 28. der Leipziger musikalischen Ztg. von 1811. Der Verfasser bekennt sich arg getäuscht in der Erwartung, die die vorausverkündete Tendenz des Nägelischen Werkes in ihm erregt, und meint, nichts Neues, nichts der spannenden Ankündigung und dem äussern Umfang des Buches irgend Entsprechendes gefunden zu haben. Die Entgegnung darauf (mit einem Zeugnisse Pestalozzi's, dass Nägeli seine Idee gefasst und zu seiner Befriedigung ausgeführt habe), weiss keine andre Vertheidigung zu geben, als die wiederholte Darlegung der Tendenz, lässt mithin den eigentlichen Punkt jener Opposition unberührt. In dieser hatte sich das Verkennen des Wesentlichen einer Methode: *geordnete — naturgemässe* Entwickelung, offenbart, welches noch heut bei

allen mit der Zeitbildung nicht fortgeschrittenen Musikern anzutreffen ist, und sich, oft mit einem Schein von Berechtigung, auf das bisher Geleistete beruft, um das Neue als mindestens unnöthig von der Hand zu weisen. Und insofern eine verständige Methode keineswegs den zu erlernenden Gegenstand zu erneuern, neu zu schaffen sich vorsetzt, sondern nur, ihm auf sichererm' und kürzerm Wege beizukommen: kann man, ohne allen Vorwurf für Nägeli, die Klage seines Beurtheilers als richtig zugeben, nichts wesentlich Neues gefunden zu haben — nämlich ausser der Methode selbst; denn freilich Rhythmus, Melodie, Dynamik, Lautirung, alles das muss ausgeübt worden sein, so lange man sich mit Gesangübung befasst hat.

Das erste (bereits angedeutete) wesentlich Neue, die verständig ausgebildete Methode, ist aber schon für sich allein von hinlänglicher Wichtigkeit, um das Werk zu rechtfertigen und die Prüfung aller Theilnehmenden zu verdienen. Wir sehen hier den Grundsatz solcher Methode mit Energie und Vollständigkeit durchgeführt. Das Ganze der Kunsterscheinung ist in seine Elemente aufgelöst, die als einfache Einzelerscheinungen leichter und sicherer gefasst werden sollen, als im vielseitigen Ganzen; jedes nächste in solcher Zertheilung Angeeignete wird mit dem vorher Erlernten vereinigt und so der Kunstkörper zurückkonstruirt. Die einzelnen Elemente folgen einander in wohlberechneter Reihe; Rhytmik beginnt, da Rhythmus das Ordnende und zu abgesonderter Selbständigkeit Geeignetste ist; ihm folgt Melodik, dann Dynamik, dann Verbindung der erstern, endlich aller bisherigen Elemente — Gesang ohne Sprache. Nun erst wird gelehrt, den Gesangton mit dem Wortlaut, Tongewicht mit Wortgewicht, Tonkunst mit Dichtkunst methodisch zu verbinden. — Es ist wiederum zuzugestehen, dass auch frühere Lehrer auf Zergliederung ihres Lehrgegenstandes gekommen sein müssen; allein weit entfernt, den Grundsatz sich zum Bewusstsein zu erheben und durchzuführen, haben sie hier nur das Unvermeidliche, oder in dunkler Empirie eben Ertappte gethan und allerdings (wie Nägeli S. 226. klagt), im Vertrauen auf Kunstinstinkt, Nachahmungstalent, Genie der Schüler, die Methode, den begriffsmässigen Unterricht vernachlässigt; ihnen gegenüber spricht Nägeli es als das Kriterium seiner Formalmethode (Formbildung) aus, dass vermittels derselben der Bildungsstoff durch und durch spezialisirt erscheine — nach den oben erwähnten grössern Fächern.

Es versteht sich wohl von selbst, dass diese Behandlungsweise einen Reichthum abgetrennter Erscheinungen heranruft, die der unmethodische Unterricht theilweise geradezu übersieht, theilweise nicht im Bewusstsein festhält; der Reichthum der Erscheinungen wird in verständiger Ordnung verwaltet; von beidem gebe die Inhaltsanzeige der ersten drei Hauptabtheilungen Zeugniss.

### Elementarlehre der Rhythmik.

Vorübung. Körperstellung. Einfache Hervorbringung des Tons. Mundstellung. Der Ton muss frisch ausgestossen werden. Kap. I. Gleichförmiges Aushalten des Tons. Einfache Zeitabtheilung durch abwechselndes gleichlanges Singen und Schweigen. Vom Athemholen; es muss als Kunst betrieben werden. Ungleiche Töne; einfache Entgegensetzung von langsam uud geschwind. Kap. II. Dreierlei Tongrössen. Vorführung ihrer drei Zeichen. Benennung: langsame, mittelzeitige, geschwinde Note. Vorführung der Pausen, die diesen drei Notengattungen entsprechen. Uebung der Noten (Töne) und Pausen in einförmiger Mischung, so dass auf jede Note immer eine gleichlange Pause folgt. Kap. III. Zwei Noten nacheinander. Einführung der Sylbe la zur Unterscheidung der Töne. Uebungen von zweierlei und von dreierlei Notengattungen, jede mit einer langsamen Pause am Ende. Successives Geschwindernehmen des Tempo. Kap. IV. Uebungen mit einer mittelzeitigen Pause am Ende. Uebungen ohne Pause. Unterscheidung des vollen und des schnellen Athems. Uebung mit einer geschwinden Pause zu noch mehrerer Befähigung in der Schnelligkeit des Athemzugs. Kap. 5. Vorführung einer vierten Notengattung (Tongrösse). Einführung der Zeiten. Einführung des Taktschlagens. Bekanntmachung mit dem Takt. Der zweizeitige Takt. Uebung von viererlei Notengattungen. Verschiedne Versetzungen werden damit vorgenommen. Uebung, die von mehrern Pausen durchschnitten ist. Versetzung derselben. Kap. VI. Die dreizeitige Note. Der dreizeitige Takt. Uebungen in demselben. Kap. VII. Die gemischte Taktart. Uebung in derselben. Abwechselnde Uebung im zweizeitigen, im dreizeitigen

und im gemischten Takt. Kap. VIII. Vorführung einer fünften Notengattung. Vertauschung der bis hieher gebrauchten Benennung der Noten mit der gewöhnlichen: Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel. Vorführung der ganzen und halben Taktpausen. Notentabelle. Vorführung der doppelt punktirten Note. Bemerkbarmachung der Viertelnote als Mittelgrösse: Uebungen, die alle fünf Notengattungen enthalten. Uebung, worin die Viertel (als Mittelgrösse) vorherrscht. Uebung, wo die K. zu ungleichen Zeiträumen Athem zu holen haben. Kap. IX. Einführung der gewöhnlichen Benennung der Takte. Der Zweiviertelakt, der Dreivierteltakt, der Sechsachteltakt, der Viervierteltakt. Ihre übliche Verzeichnung in Zahlen. Verdoppelung der ungeraden Taktgattung. Der Dreizweiteltakt. Vielfache Uebungen in dieser Taktart. Grund der Vervielfachung dieser Uebungen wird angeführt. Kap. X. Verlangsamung der gemischten Taktgattung. Der Sechsvierteltakt. Uebungen darin. Uebungen, wo drei Pausen nach einander vorkommen. — Verdoppelung der gemischten Taktgattung: Der Zwölfachteltakt. Uebungen darin. Kap. XI. Vorführung des doppelten Viervierteltakts und der doppelten Taktnote. Vorführung des Neunvierteltakts als Verdreifachung der ungeraden Taktgattung. Vorführung des Neunachteltakts. Uebungen darin. Kap. XII. Vorführung der verkurzten Taktgattungen. Verkürzung der geraden Taktgattung: Der Zweiachteltakt. Verkürzung der ungeraden Taktgattung: Der Dreiachteltakt. Verkürzung der gemischten Taktgattung: Der Sechszehnteltakt. Bekanntmachung mit den gewöhnlichen Taktarten. Kap. XIII. Vorführung der Bindungen. Uebungen in gebundenen und in punktirten Tonreihen. Kap. XIV. Uebungen, die im Aufschlag anfangen. Uebungen, wo auf den Anfang des Takts eine Pause fällt. Kap. XV. Vorführung der Triole; Uebungen darin. Vorführung der Sextole; Uebungen darin. Kap. XVI. Vorführung der Zweiunddreissigstel- und Vierunddreissigstelnote und Pause. Rekapitulation aller Notengattungen. Kapitel XVII. Tabellarisirung aller Taktarten. Anweisung für den L. zur Tabellarisirung des möglichen Inhalts einer jeden Taktart.

### Elementarlehre der Melodik.
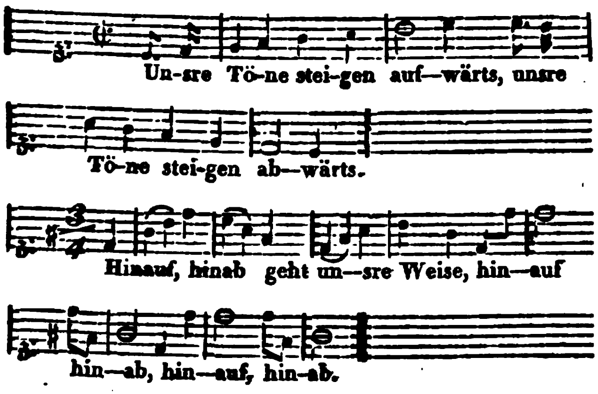
**Die Stimmprüfung.** Klassifikation der Stimmen nach folgenden Rubriken: Kopfstimme, Bruststimme, Höhe, Tiefe, grosser Umfang, Stärke, Schwäche, Falsch, Zweifelhaft. Merkmale der Kopfstimme. Merkmale der Bruststimme. Starke Stimmen sollten von kräftigen unterschieden werden. Physische Ursachen des Falschsingens. Eintheilung der falschen Stimmen in grell-falsche und schwankend-falsche. Unsaubere Stimmen sind nicht eben falsch. Anführung zweifelhafter Fälle, die bei der Stimmprüfung vorkommen. Prüfungsregeln für gut organisirte Kinder. Untersuchung des Tonumfangs. Untersuchung der Tonstärke. Prüfungsregeln der übel organisirten Kinder. Merkmale schlechter Organisation. Kunstgriffe bei der Prüfung. Fälle, die vom Schulkurs ausschliessen. — Neue Lokalisation der Kinder nach ihrem Tonvermögen. Kap. I. Einfache Entgegensetzung zweier Töne von verschiedner Höhe. Begriffsmässige Unterscheidung der Rhythmik von der Melodik. Drei aufsteigende — drei absteigende Töne nacheinander. Entgegensetzung einer aufsteigenden und einer absteigenden Tonreihe. Vorführung des Tetrachords. Uebung der Töne des Tetrachords in aufsteigender Ordnung — in absteigender Ordnung. Kap. II. Bezifferung des Tetrachords. Uebung in allerlei stufenweisen Fortschreitungen. Kap. III. Uebungen in sprungweisen Fortschreitungen des Tetrachords: Terzen, Quarten. Kap. IV. Zwei verbundene Tetrachorde. Bezifferung der sieben Töne. Uebungen in stufenweisen Fortschreitungen. Kap. V. Uebungen in vermischten stufen- und sprungweisen Fortschreitungen. Kap. VI. Weiter führende Uebungen in sprungweisen Fortschreitungen: Quinten, Sexten, Septimen. Kap. VII. Uebungen in noch schwerern sprungweisen Fortschreitungen. Kap. VIII. Zwei unverbundene Tetrachordde. Das Liniensystem. Der Schlüssel. Einführung der Buchstabenbenennung der Töne c, d, e, f, g, a, h. Erweiterung des Tonreichs; das eingestrichne Tonfach; das zweigestrichne Tonfach. Versetzung des Tetrachords durch den Quartenzirkel, und Einführung der Benennung der halben Töne. Versetzung des Tetrachords durch den Quintenzirkel. Vorführung der diatonisch-chromatischen Tonleiter. Kap. IX. Uebungen in chromatischen Fortschreitungen. Sprungübungen in dissonirende Intervalle: Der schwierigste Theil der Intonationskunst. Nothwendigkeit der Einführung des Instrumentes. Vergleichung der diatonischen und chromatischen Tonleiter. Auch in der diatonischen kommen schon Fortschreitungen von halben Tönen vor. Bemerkbarmachung, auf welchen Stufen sie ihren Sitz haben. Uebung der diatonisch-chromatischen Tonleiter. — Schlussanmerkung zur Melodik Hinweisung an individuelle Uebung: Purifikation, Rektifikation. Amplifikation.

### Elementarlehre der Dynamik.

Kap. I. Neue Lokalisation nach der Stärke der Stimmen. Die Dynamik als ein von Rhythmik und Melodik verschiedenes Tonelement den K. zum Bewusstsein gebracht. Einfache Hervorbringung des Mezzotons. Hervorb. des Fortetons. Hervorb. des Pianotons. Uebungsreihe in diesen Graden. Aufsuchung noch mehrerer Grade: Fortissimo, Pianissimo. Uebung in fünf Graden. Das Crescendo. Das Diminuendo. Uebungen in allerlei Abstufungen der verschiedenen Grade. Kap II. Das Tonschwellen, dem Graduiren der Töne entgegengesetzt. Der Anschwellton. Der Abschwellton. Angewöhnung der Allmähligkeit des An- und Abschwellens. Kap. III. Uebung im Sparen des Athems. Der Orgelton. Uebung in Orgeltönen. Der Sforzatoton. Vermischte Uebungen in Orgel- und Schwelltönen. Der geschlossene Schwellton. — Schlussanmerkungen zur Dynamik. Hinweisung an individuelle Purifikation, Rektifikation und Amplifikation.

Eben so reichhaltig ist die Lehre von der Lautirung. Soviel über die Aufstellung des

Lehrgegenstandes für sich; das im Lehrbuch enthaltene Ziel ist die kunstmässige Ausübung einstimmiger, zwei- und dreistimmiger Lieder; mit einfachen demonstrativen Formeln beginnend, z. B.




und bis zu Andachtsliedern (30 dreistimmige Gesänge, Gedichte von Bürde, Cramer, Demme, Freylinghausen, Funk, Gellert, Hage, Lavater, Matthissen, Münther, Neander, Nostiz, Schubart, Sturm, aus Bauers Gesangbuch und dem Mildheimschen Liederbuche) fortschreitend. Auf diesem Punkte verwandelt sich nun nach Nägeli's Absicht die Kunstschule in eine Kunstakademie.

Auf dem Standpunkte dieser Mittheilung kann nicht davon die Rede sein, jener Gesänge (im Ganzen 90) reinen Kunstwerth zu erfragen; es würde sogar die Eigenthümlichkeit und den Werth der Methode nicht antasten, wenn man andre Gesänge ähnlicher Art und Fortschreitung an ihre Stelle setzte. Hier gelten sie uns nur als das letzte, über den Grundsatz der Methode abgelegte Zeugniss. Wie die Zerlegung und Wiedervereinigung des Kunstkörpers durchaus auf verständigem Weg erfolgt war, so musste in vollkommner Konsequenz Verstand an der Stelle künstlerischer Schöpfungskraft der Ursprung dieser Gesänge werden; nicht blos der ersten, oben mitgetheilten, die in Wort- und Musikinhalt die Physiognomie dieses Ursprungs offenbar tragen, sondern auch der höchsten (dreistimmigen) in denen Rhythmus, Melodie, kurz das Ganze nicht als Ganzes künstlerisch erfunden, sondern zu pädagogischem Zweck verständig erforscht und zusammengefügt ist. Sonach sind nicht Kunstwerke, sondern nur verständig gegliederte Kunstbeispiele der gegebene Schlusstein des Gebäudes, die in nachgeahmter Erscheinung wahren Kunstwerken beiherspielen, und den letzten Steg bilden, diesen beizukommen; der nothwendige Schluss verständiger Methode, den wir bei ähnlichen bald näher zu besprechenden Werken wiederfinden werden.

(Schluss folgt.)

---

1. Brockenfahrt. Lied für 4 Männerstimmen von Friedr. Schneider.
2. Philisterklub. Lied für 4 Männerstimmen von Aug. Mühling, beides in Partitur und Stimmen bei Karl Brüggemann in Halberstadt.

Beides tüchtig und männlich geschrieben. Die Komik des letztern liegt freilich nur in dem Gegensatze der hochpathetischen Musik zu dem niedern Gegenstande des Gedichts.

Museum für Pianoforte, Musik und Gesang. Herausgegeben von August Mühling. Erster Jahrgang. Brüggemann in Halberstadt.

Bei Taschenbüchern und Unterhaltungsjournalen soll oft die Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Beitragenden für den bessern Gehalt entschädigen; dies scheint auch der Fall mit vorliegender Sammlung. Die Hälfte ihres Inhalts würde sich allein nicht haben zeigen können; in grosser Gesellschaft geht es schon eher. Und die Gesellschaft ist gross, wenigstens einige Namen sind es. Von Mozart ist eine Menuett, von J. Haydn ein Rondo, von Righini ein Marsch mitgetheilt, Webers Silvana, Boieldieus weisse Frau, Aubers Maurer haben beigesteuert; M. Hauptmann und der Herausgeber haben sich löblich, Fr. Lindner, R. Kreutzer und E. Erfurt dilettantisch erwiesen, Märsche, Finale's, Ouvertüren, Lieder — 72 schön gedruckte Seiten für 2 Rthlr.; auf Subskription für 1 Rthlr. Sogar ein Fugato ist dabei, aber es ist nicht weit her.

Einen Glaubenspunkt sollten wir doch von den Muhamedanern annehmen; den Respekt vor weissem Papier, weil der Name Gottes darauf geschrieben sein könnte. M.

---

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte von A. Liste. 17tes Werk 1stes Heft. Desgleichen zweites Heft. Bonn bei N. Simrock.

Kein Volk ist wohl so reich an schönen und kräftigen Liedern, als das deutsche, und kein Lied ist wohl so schön als das deutsche. Betrachtet man die französ. Chansons, so findet sich darin meist eine so gezierte Kraft und ein so falsches Pathos, dass man gleich auf den ersten Blick den Franzosen erkennt. Die italienischen Kanzonetten haben fast immer nur eine Tendenz; sie sprechen stets von Liebe, sind mithin sehr einseitig; die Melodien sind so weichlich und so süss, und lassen sich immer an einer nie zu verläugnenden Familienähnlichkeit erkennen. In den deutschen Liedern hingegen herrscht eine Kraft, eine Stärke und dabei eine Zartheit und Lieblichkeit, die nie, wie bei den Franzosen in Weichlichkeit ausartet; näher beweisen dies die Lieder von C. M. von Weber, Himmel, Reichard und viele alte deutsche Volkslieder. In einer Gattung der Lieder sind die deutschen nie erreicht, vielweniger übertroffen worden, dies sind die Wiegenlieder *).

Nächst den deutschen Liedern sind die schottischen und altenglischen **) ausgezeichnet; in diesen ist Kraft und Gehalt, und sie stehen würdig den deutschen zur Seite. — Zu den spanischen Liedern wird meistens getanzt, weil bei den Spaniern der Tanz das Lieblingsvergnügen des Volks ist; die spanischen Boleròs (wie sie meistens heissen), gleichen sich auch alle so sehr, dass man kaum 4 bis 6 finden kann die von einander bedeutend abweichen. —

Wenn nun die deutschen Lieder anerkannt ihrem Werthe nach allen Liedern der andern Völker obenan stehen, so sollte jeder deutsche Komponist eine Ehre darin suchen, ein recht gutes Lied zu schreiben *) und nicht wenn er einige Lieder geschrieben hat, diese gleich drucken lassen, ohne vorher genau überlegt zu haben, ob seine Lieder auch würdig sind, in die musikalische Welt einzutreten **). Durch die unglückseelige Manie alles drucken zu lassen, ist es dahin gekommen, dass wir so viel tausend Lieder haben, die nicht den Druckerlohn werth sind.

Diese Rüge gilt nicht den oben angezeigten Liedern, denn diese sind meistens gut und machen dem Komponisten Ehre.

Es giebt bekanntlich drei Arten der Lieder; 1) solche, die ganz ohne Begleitung gesungen werden können, wie dies bei den Volksliedern der Fall ist und sein muss; 2) solche, wo die Begleitung nothwendig ist, um das Gefühl, welches im Liede herrscht, noch mehr zu bezeichnen: bei diesen beiden Arten wird nur ein Vers komponirt, und die andern Verse werden zu derselben Melodie gesungen; wird aber jeder Vers eigens, mithin das ganze Lied durchkomponirt, so gehört dasselbe zu der dritten Art der Lieder, die sich schon mehr dem dramatischen Gesange nähern †). In der zweiten Art

---

* Einen kleinen Aufsatz über Wiegenlieder findet man in diesem Jahrgang der Zeitung No. 2., der nur noch der Berichtigung bedarf, dass der Text des Weberschen Wiegenliedes anfängt: „Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist Du!“ u. s. w. und nicht, wie irriger Weise abgedruckt ist: „Eia popeia schlief lieber als Du“ u. s. w.

**) Die Engländer stammen von den Deutschen ab, daher wohl auch der Geist, der in ihren Liedern wohnt, dem deutschen ähnlich ist.
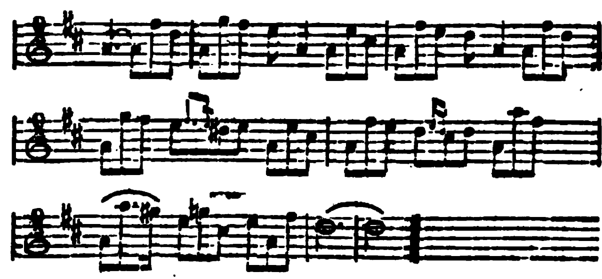
*) Interessant und für die Geschichte des Liedes sehr nutzbar wäre es, wenn sich mehrere Dichter und Komponisten vereinigten, die deutschen Kernlieder von den ältesten Liedern an, auswählten, und mit kleinen historischen Notizen begleitet dem Druck übergäben; es wird ja so manche Sammlung unnützer und fader Tänze herausgegeben, und findet Absatz; warum sollte nicht auch ein solches Unternehmen, wobei das ganze deutsche musikalische Volk interessirt ist, einen guten Fortgang haben? — D. V.

**) Die durchkomponirten Lieder erhalten gewöhnlich den Namen: Gesänge.

†) Nicht allein bei Liedern, sondern auch bei allen andern Kompositionen sollte dies der Fall sein, dann würden wir mehr gute Werke als schlechte, und nicht

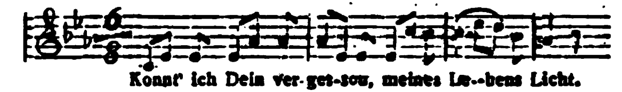
der Lieder muss durchaus eine lyrische Empfindung vorherrschen, und diese muss dann der Komponist durch seine Musik auszudrücken suchen; desshalb kann er nicht viel auf den Wortausdruck sehen, weil die folgenden Verse sonst nicht zur Melodie passen würden. — Nicht genug ist den Komponisten eine behutsame Auswahl der Texte zu empfehlen; wie weit die Irrungen darin gehen können, zeigen uns die Zelterschen Liederhefte, in denen z. B. Schillers Handschuh für eine Bassstimme ganz durchkomponirt, auf dem Worte Zunge (und recket die Zunge) so wie bei dem Worte Gähnen eine lange Figur von oben bis unten durch anderthalb Oktaven geschrieben ist; in einem andern Hefte sehen wir sogar: die Theilung der Welt von Schiller (Nehmt hin die Welt, sprach Zeus von seinen Höhen) in Musik gesetzt. — Auch andre, selbst bedeutendere Komponisten haben hierin oft gefehlt.

In der Auswahl der Lieder ist Herr Liste sehr glücklich gewesen, sie sind fast alle lyrisch und eignen sich sehr gut zur Komposition; durchkomponirt im strengsten Sinne des Wortes ist kein einziges; nur bei No. 6 des zweiten Heftes hat der letzte Vers eine andre Melodie erhalten. Nicht lobenswerth ist es zu nennen, dass Herr L. öfters am Schlusse seiner Lieder eine mehrere Takte lange Figur geschrieben hat, die auf das letzte oder vorletzte Wort des Verses gesungen wird. z. B.



Auf diese lange Figur kommen folgende Worte: wohl, schaut, wohl, schwer, That, Eile. Dasselbe findet noch statt bei No. 2. und 5. im ersten und No. 6. im zweiten Hefte. Herr L. muss entweder ein geborner Schweizer sein, oder sich wenigstens sehr lange in der Schweiz aufgehalten haben, denn seine Melodien, und besonders seine Schlussfiguren deuten dies sehr oft durch eine Aehnlichkeit mit den schweizer Kuhreigen an. — Zu bemerken ist noch, dass die Begleitung zu den Liedern hin und wieder etwas zu schwierig und unbequem ist; in No. 3. des zweiten Heftes z. B. geht die linke Hand sehr oft über die rechte. — Wenn man erwägt, dass die Lieder doch meistens nur von einer Person gesungen und gespielt werden, so ist es nicht angenehm, wenn das Accompagnement schwer und unbequem ist, denn alsdann stört es den Sänger und leitet seine Aufmerksamkeit vom Gesange zu sehr ab und zur Begleitung hin, die doch im Grunde nur Nebensache ist. —

Die Melodien zu den Liedern sind meistens neu und sehr empfehlend, nur wäre zu No. 4. des ersten Heftes eine andre Melodie und Taktart zu wünschen gewesen:




Diese Melodie ist doch für den innigen Trost ein wenig zu kühl.
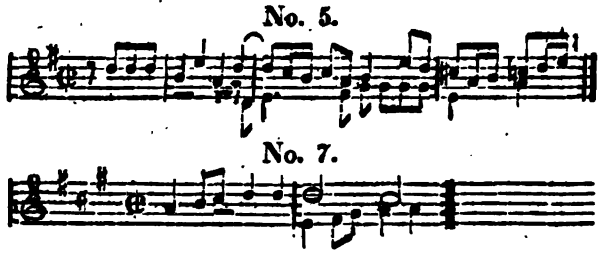
Die äussere Ausstattung ist wie bei allen Simrockschen Ausgaben sehr gut.

Girschner.

---

## 12 Orgelstücke komponirt von C. F. Hahn. Op. 1. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Mit diesen 12 Orgelstücken tritt wieder ein neuer, und zwar ein Kirchenkomponist auf; er zeigt gute Schule und auch gute Gedanken: in der Wahl seiner Fugenthema's muss er nur vorsichtiger sein; Themas dieser Art:

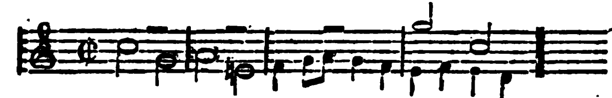



---

wie es jetzt umgekehrt der Fall ist, mehr schlechte als gute haben.



No. 12.



sind schon gar zu sehr verbraucht *). Möge bald ein grösseres Werk des Komponisten erscheinen, alsdann kann man eher ein gründliches Urtheil fällen, Mittlern Orgelspielern sind diese kleinen Schätze zu empfehlen.

G.

---

Motette: „Befiehl dem Herrn Deine Wege" u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Klavier- oder Orgelbegleitung, komponirt von Ch. H. Rink. Op. 85. der vierstimmigen Gesänge. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung, dass jetzt fast alle Musikhändler Kirchenkompositionen ediren; es lässt sich daraus schliessen, dass das Publikum jetzt mehr Sinn für Kirchenmusik, als früher hat; denn wäre dies nicht der Fall, so würden dergleichen Sachen nicht gekauft, folglich auch nicht verlegt werden. — So lobenswerth es nun ist, Kirchenkompositionen zu drucken, so nöthig ist es aber auch, besonders unter den ältern Kompositionen, eine höchst strenge Auswahl zu treffen; die grössten Meister selbst haben Sachen geschrieben, die mitunter sehr mittelmässig sind, und denen nur der allgemeine geehrte Name des Komponisten Käufer verschafft, die dann in ihren Erwartungen getäuscht, leicht dadurch gegen alte Musik eingenommen werden, schwer hält es alsdann, den schlechten Eindruck wieder zu verwischen, den mittelmässige Kompositionen berühmter Meister auf Dilettanten und Künstjünger gemacht haben. Diese kleine Bemerkung nur für Musikverleger.

In neuerer Zeit haben sich einen ehrenvollen Namen als Kirchenkomponisten erworben: Schicht, Eyber, Gänsbacher, Klein, Schneider, Hummel, Rink u. a. m. Von dem letztgenannten ist jetzt eine vierstimmige Motette: „Befiehl dem Herrn Deine Wege" u. s. w. erschienen, die wohl eine nähere Beleuchtung verdient. Herr Rink hat den bekannten Text des herrlichen Liedes: „Befiehl Du Deine Wege" u. s. w. mit einigen Veränderungen gewählt, um eine Motette zu komponiren. Streng genommen ist wohl die Benennung Motette für diese Komposition nicht umfassend genug, denn bei den Deutschen versteht man unter dem Ausdruck Motette ein mehrstimmiges figurirtes Singstück über einen biblischen Spruch in Prosa; dasselbe darf nur aus einem Satze bestehen und nicht instrumentirt, sondern nur höchstens mit Begleitung der Orgel sein. In Italien und Frankreich aber nennt man auch instrumentirte geistliche Stücke mit Texten aus der heiligen Schrift, besonders aus den Psalmen, Motetten; diese wechseln sogar ab, mit Arien, Duos und auch Rezitativen; gewöhnlich sind die Texte zu diesen Motetten in lateinischer Sprache und zwar in gereimten Versen geschrieben, wir nennen diese Kompositionen Kantaten; eine solche Kantate ist nun die Rinksche Komposition.

Den ersten Vers des Liedes hat Herr Rink als figurirten Chor behandelt, der im 24sten Takt in der Dominante schliesst, worauf gleich ein Tenor-Solo mit der Choralmelodie: „Befehl Du Deine Wege" anhebt; im folgenden Takt beginnt der Sopran dieselbe Melodie, und einen Takt später eine Quinte tiefer ebenfalls der Bass, so dass diese drei Stimmen die Choralmelodie als Canon singen; der Chor tritt dann wieder ein, und nach einigen Takten fängt die 2te Strophe wie die erste mit Solo an, worauf wieder das Chor eintritt, so wird nach und nach der ganze Choral durchgeführt. Dann folgt ein vierstimmiges Solo $\frac{3}{4}$ Takt in Es-dur, worauf dann der dritte Vers als vierstimmiger Choral nach der bekannten Melodie gesungen wird, nach Beendigung desselben hebt eine schöne Fuge mit den Schlussworten des ersten Verses an: Hoffe auf ihn er wird's wohl macheen.

*) Auch wäre es öfters zu vermeiden gewesen, dass zwei Stimmen drei und mehrere Takte lang gleichzeitig pausiren; dadurch wird die Fuge sehr oft zweistimmig und klingt leer.

Dies wäre die kurze Uebersicht der Anlage dieses Tonstücks; über den Werth desselben etwas zu sagen ist unnöthig, da sich Herr R. hinlänglich als tüchtiger Kirchenkomponist bewährt hat, und soviel kann Ref. versichern, dass diese Komposition der frühern keinesweges nachsteht.

Allen Gymnasien, Seminarien und Singvereinen ist mithin dieselbe zu empfehlen, sie wird gut gesungen gewiss jedem eine wahre Erbauung sein. —

Die Edition ist sehr gut, besonders zweckmässig ist es, dass die ausgeschriebenen Chorstimmen der Partitur gleich beigefügt sind.

G.

---

1. Sonate pour le Pianofote par Conrad Berg. Oeuv. 30. Mainz bei B. Schott's Söhne.

Herr C. Berg beabsichtigte Originalität und wählte daher zu dem Anfang des ersten Stückes seiner Sonate sehr eigenthümliche melodische Folgen, welche aber der Originalität Maria von Webers so nahe kommen, dass sie nicht mit Unrecht für Reminiszenzen aus dessen Opern gehalten werden können. Das zweite Thema beginnt in einer ganz fremden Tonart, A-dur, die der Haupttonart, F-moll, nicht so nahe steht, dass sie hätte dazu gewählt werden dürfen. In dieser Tonart fährt der Verf. fort und endigt den ersten Hauptabschnitt des Tonstückes auf eine Weise, dass dadurch der wiederkehrende Anfang desselben herbeigeführt wird, worauf nach verschiedenen Modulationen das zweite Thema wieder in der Haupttonart und zwar in F-dur beginnt, worauf eine Passage in derselben Tonart, aber in moll, erfolgt, womit das Tonstück endet, das sonach in Beziehung auf modulatorische Einrichtung nach einer Form geschrieben ist, die nicht leicht des eigentlichen Bürgerrechts theilhaftig werden dürfte, und jungen Tonsetzern daher nicht empfohlen werden kann.

Im 2ten Tonstück dieser Sonate Andante cantabile ist auch dieses Streben nach Originalität nicht zu finden, vielmehr darf man wohl sagen, dass der Komponist in den Melodien bisweilen etwas trivial erscheint, in der Form dagegen von dem Gewöhnlichen nicht abgewichen ist.

Das letzte Stück, Rondo allegrette, neigt sich wieder zu der Art des ersten Tonstückes, ist aber in Beziehung auf die Haupttonart mit weit mehr Einheit als das erste bearbeitet; auch sind dessen Melodien lieblicher. Im Ganzen ist die Sonate in der Ausübung nicht schwierig und darf Liebhabern, wenn sie nicht eine besondre Eigenthümlichkeit erwarten, empfohlen werden. Auch ist sie vom Verleger in ein zierliches Gewand gekleidet.

---

2. Duo concertant pour Piano et Violon par J. P. Pixis. Op. 97. à Bonn chez N. Simrock.

Pixis scheint seinem eigenthümlichen Genre mehr treu geblieben zu sein und hat sowohl die Klavier- als auch Violinstimme in der Sonate recht gut behandelt. Auch ist das zweite Thema des ersten Tonstückes, welches von der Violinstimme ausgeübt wird, treffend gewählt und im Ganzen der Satz desselben recht ruhig, nur finden wir, dass einige Notenfiguren darin schon von dem bekannten Komponisten Herrn Moscheles sehr verbraucht und in ihrer öftern Wiederholung nicht angenehm sind. Im zweiten Tonstück sind die Melodien recht anmuthig und die Art, mit welcher sie in der begleitenden Stimme behandelt worden, sehr angemessen, weshalb sie besondre Aufmerksamkeit des Ausübenden verdient. Das letzte Tonstück, Finale à la Styrienne ist besonders originell und in Form eines Rondo's, deren sich Mozart bediente, bearbeitet, wiewohl es in seinen melodischen Folgen sich so davon absondert, dass es seine Eigenthümlichkeit durchaus behauptet. Da diese Komposition, wenn auch nicht mannigfaltiger, doch im Ganzen gehaltreicher, aber in der Ausübung etwas schwieriger, als die vorige ist, so darf sie nur demjenigen empfohlen werden, dessen Kräfte erlauben, sie präcis und mit gutem Vortrag auszuüben.

H. B.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 8. Oktober. —— Nro. 41. —— 1828.


## 3. Beurtheilungen.

**Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli. Nägeli in Zürich 1810.**

(Schluss.)

Durch die Zerlegung des Lehrgegenstandes in die einfachsten Elemente ist es möglich geworden, jedes abstrakt theoretische Lehren, so wie auch jedes blos bewusstlos mechanische Ueben zu vermeiden; der Verfasser spricht es selbst (S. 225) als das Kriterium seiner Kunstmethode aus: dass sie durchgehends und durchgreifend den Geist (müsste heissen Verstand, wie der Schluss und das Wesen des Ganzen lehrt) durch das Organ, das Organ durch den Geist bilde, dass jede Verrichtung des Organs an das Bewustsein geknüpft, durch den Verstand bewerkstelligt werde. Diese Aufgabe vollständig zu lösen, hat er sie wohl abgegränzt. Er will den Unterschied zwischen Formbildung, die er hier giebt, und Gemüthsbildung wesentlich festgehalten wissen. Jene sei nicht allein Grundlage, sondern Bedingung der letztern — denn niemand werde das Gemüth durch unrichtige Ausübung der Kunst (fehlerhafte Ausführung der Kunstwerke) bilden wollen — erstere sei Beschulung, letztere Befruchtung zu nennen. Beide könnten nicht zugleich und in gleichem Verhältniss (Grade) gegeben werden; die Beschulung sei nur die Anbahnung, sie solle das Feld urbar machen zur Befruchtung, indem sie das Organ befähige und den Sinn aufschliesse. Eben so wenig könne die Befruchtung gedeihen, sofern (wenn) die Beschulung damit verbunden werden müsse; das Lehren und Lernen an den Kunstwerken selbst sei nicht Bethätigung der Kunstanschauung in ihrer Einheit, sondern ein störendes Spalten der Natur in die Funktionen des Wissens und Könnens. Dieses Spalten müsse eben in der Beschulung so oft und vielfach (so vielseitig und vieltheilig) als möglich vorgenommen werden, damit nachher die Befruchtung desto ungehinderter gedeihen könne, damit die Ausführung der Kunstwerke so wenig als möglich durch Stockung oder Störung gehemmt oder unterbrochen werde, damit auch das Gefühl der Verlegenheit niemals die Kunst-Anschauung des singenden Individuums trübe und so die Gemüthsbildung schwäche *).

Die Durchführung dieser Ansicht ist nun mit reifer paedagogischer Ueberlegung erfolgt. Jedes Element der Musik wird zuerst in seiner einfachsten Gestaltung vorgeführt; vom ersten Beginn wird die Darstellung des Musik-Elements auf einfache, fassliche Weise den Schülern möglich gemacht, ihnen recht, eigentlich abgewonnen. Dies und die Erklärung ist eins, Benennung und Zeichen folgen und der

*) Die nachfolgenden Worte des Verfassers scheinen unsrer Ansicht von seinen Uebungsgesängen beizustimmen. „Auch kann der Befruchtungsstoff niemals in die Beschulungsformen gezwängt — Kunstwerke können nicht pädagogisch gemacht, sondern nur pädagogisch geordnet werden, mithin können sie nur zufällig und beiläufig Stoff zur Beschulung erhalten.

nächste Anlass, ein Keim zu künftiger Lehre zu wenden, wird wohl benutzt. Der Beginn der Unterweisung diene als Beispiel. Die Kinder werden gestellt (ihre Haltung gerichtet) und haben gesammt A auszusprechen. Das Zeichen zur gemeinschaftlichen That wird mit dem Niederschlag der Hand gegeben — und damit ohne weiteres der Grund zum künftigen mehrfältig benutzten Dirigiren gelegt. A wird mehrmals hintereinander gesprochen, die mehrern A aneinandergeschmolzen — so ist aus dem ersten (gesprochenen) Laut der erste (gesungene Laut) Ton geworden. Nun erst wird die Eigenschaft des Tons (der Unterschied des gesungenen Lauts vom gesprochenen) erklärt und der fortgesetzte Laut (das langgehaltene A) benutzt, die Grundhaltung des Mundes zu berichtigen. Dann wird den Kindern bemerklich gemacht, dass sie, um einen Ton stark und kräftig zu singen, kurz vorher Athem holen müssen; die Intonationen werden vom Nieder- bis zum Aufschlag gehalten; zwischen mehrern | derselben werden die Momente des Schweigens als die Zeit zum Athemholen bezeichnet — und so ist nicht nur das Wesen der künftigen Pause sondern auch der erste Grundsatz der Lehre vom Athemholen, der eigentlich alle übrigen Regeln in sich schliesst, gegeben.

Aus allen Bezirken des Buchs würden gleiche Beläge anzubringen sein, wenn nicht vieles schon aus den Bruchstücken aus der Inhaltsanzeige zu entnehmen wäre, und wenn man bei einem älteren Werk einer so detaillirten Inhaltsanzeige bedürfte. Die überall zahlreich beigefügten Uebungen (rein rhytmisch, rein melodisch und dynamisch, vermischt u. s. w.) entsprechen der wohlbeobachteten Konsequenz und dem Grundsatz des ganzen Verfahrens. In dieser systematischen Darlegung ist alles aufgenommen, was das Wesentliche und das Nachliegende an der Erscheinung der musikalischen Elemente ist; was man unwesentlicher, oder ferner liegend finden könnte, soll gelegentlich beigebracht werden und ist dazu S. 146 bis 153 vorgetragen. Hierhin ist die Intervallenlehre und Tabelle, die Erläuterung der Vortragsbezeichnungen *) u. a. verwiesen. Je glücklicher hier eine Pedanterie in der Methode vermieden ist, desto befremdender ist die zu strenge Spaltung anderswo; der Verfasser will nämlich, wenn er nach der Rhythmik die Melodik beginnt, genaue Takteintheilung vermieden haben, um nicht die Aufmerksamkeit der Lehrlinge zum Theil vom Ton ab und auf den Takt (oder Rhythmus) zu leiten. Dabei soll es die ganze, weit ausgeführte Melodik durch bleiben, ferner die ganze Dynamik durch — und nun erst folgt die methodische Verbindung der Tonelemente. Die Meinung jenes ersten Referenten in der Leipziger Ztng: Melodie sei zuerst und vorherrschend in der Tonkunst gewesen und sei ohne Rhythmus nicht denkbar — so wenig man sie in dieser Darstellung vertheidigen möchte, bekundet hier doch das gegründete Bedenken, ob nicht der ordnenden, bestimmenden, karakterverleihenden Kraft des Rhytmus viel zu lange entsagt ist — und ohne pädagogische Nothwendigkeit.

Wie nun in diesem Gang alles bei der Ausübung des Gesanges Erscheinende methodisch eingeordnet und benutzt ist, so sind zu gleichen Zwecken Uebungen des Gehörs, der musikalischen Bemerkungs- und Gedächtnisskraft, Veranschaulichung durch Notirübungen reichlich und zweckmässig angeregt und man kann wohl der ganzen Lehre das Lob der Vollständigkeit nach ihrem selbstgesetzten Prinzip mit Recht ertheilen. Diese Vollständigkeit bringt neben der Hauptsache und aus ihr heraus manchen einzelnen er-

*) Seiner Kunstansicht getreu, für anders Sehende aber aus andern Gründen beherzigenswerth, erklärt der Verfasser die Karakterbezeichnungen, die man der Musik, auch abstrahirt vom Text, beilegen will, für irrthümlich, will einige (z. B. leggieramente, tranquillamente, grave, agitato) ausfluchtsweise auf das Accentuiren bezogen wissen, hält aber alle pathologischen Erklärungen und die daraus hervorgehenden Foderungen, dass das Kind diese oder jene Gemüthsbewegung in den Gesang hineinlegen, oder im Gesang offenbaren müsse, für durchaus verwirrend. Niemand könne ja erklären, durch welche Mittel (Stimmregierungskünste) das Kind so graziös, oder pathetisch zu singen vermöge, und je specieller die Vorschrift, desto ungereimter sei sie — z. B. dass (dolce)

erheblichen Punkt zu genauerer Besprechung, der schon an und für sich es werth ist. Wir greifen einige derselben heraus:

## Bemerkung über Einzel- und Gesammt-Unterricht.

Für den Privatlehrer gelten zwar, im Allgemeinen gesprochen, alle obigen Regeln, die sich nicht auf Behandlung einer Mehrheit oder Menge, als solche, beziehen. Jedoch hat der Lehrer, der nur ein einziges Kind vor sich hat, einen manigfaltig freiern Spielraum als der Schullehrer. Er kann die natürliche Fähigkeit des Kindes genauer beobachten. Das eine Kind erlernt leichter durch den Verstand, das andere leichter durch die Ausübung (den öftern Gebrauch der Organe) ein drittes hat ein grosses Nachahmungstalent, ein viertes ein grosses Konzeptionsvermögen, um eine Aufgabe als Ganzes zusammenzufassen. Manches Kind besitzt nur eine solcher Eigenschaften in vorzüglich hohem, mehrere oder alle übrigen in geringem Grade. Gleiche Bewandniss hat es mit den einzelnen physischen Anlagen unter sich. Ein Kind erlernt die rhythmischen Uebungen mit der grössten Leichtigkeit, hingegen fallen die melodischen ihm schwer; dem Einen machen die Sprünge mehr Mühe, dem Andern die halben Töne; das Eine kann leichter den Ton schwellen, das Andere ihn kräftig ausstossen; dem Einen fällt das Kolorit der Vokale schwer, dem Andern die Deutlichkeit der Aussprache. So wie nun der Lehrer die individuellen Eigenschaften des Kindes kennen gelernt hat, so passt er seinen Kurs diesem Individuum an. Was er mit Leichtigkeit erlernt, wird er auch mit Leichtigkeit behandeln. Hier wird er mit Wort- und Zeitaufwand sparsam sein. Desto mehr Mühe wird er sich geben, um demselben auch das Mühsame geläufig zu machen. Er wird diese oder jene vorherrschende Eigenschaft zu benutzen trachten, ohne die schwache Seite des Individuums zu vernachlässigen; Er wird z. B. hier das Nachahmungstalent, das von Natur schwach ist, dort den Verstand, wenn er zurücksteht, wecken und fördern. Er wird das Kind während der Singstunde auch durch psychologische Hülfsmittel in einer hinlänglich lebhaften und immer wohlgeordneten Thätigkeit zu erhalten suchen; er wird dasselbe, wenn es ermattet, durch seine Aeusserungen ermuntern; wenn es exaltirt wird, besänftigen; er wird durch Unterbrechung, durch Nachhülfe, durch Tadel, durch Lob auf dasselbe abwechselnd einwirken u. s. f. Alles Mittel, die der Schullehrer, der eine Menge lehrt, nicht genau jedem Kinde anpassen kann, wie das Bedürfniss des Augenblicks es bei jedem gerade erheischen würde. Uebrigens verstehe man uns durchaus nicht so, als wollten wir de individuellen Unterricht im Gesange, da wo er nach den äussern Umständen, und zwar von einem guten Meister zu erhalten ist, vorgezogen wissen. Keinesweges! Im Chorgesange befördert die Macht der Sympathie, selbst das physische Mitgefühl, die Bildung des Individuums unbeschreiblich. Diese Macht der Sympathie wiegt alle Vortheile des individuellen Unterrichts weit auf. Sie geht so weit, dass z. B. eine gewisse Gattung falscher Stimmen, die in unserm Zeitalter häufig vorkommen, sich im Chorgesange von selbst rektifizirt, worüber das Nähere bei den Regeln der Stimmprüfung nachzulesen ist.

Aus dem eben angeführten höchst wichtigen Grunde ist es bei dem individualisirten Musikunterricht immer noch besser, zwei Kinder in eine Stube zusammen zu nehmen, als eins allein zu lehren. Auch hier wirkt der Nachahmungstrieb und das Mitgefühl immerhin wohlthätig auf die Entwickelung ihrer Kunstkraft, und je mehr sie sich einander lieben, je mehr wird auch ihre Kunstkraft gemeinsam erhöht. Bei der Zusammenordnung zweier Kinder sind folgende Regeln zu beobachten:

1. Sie müssen im Alter nicht zu weit, nicht mehr als höchstens drei Jahre von einander abstehen; wobei in Anschlag zu bringen ist, dass das physisch stärkere immer um so viel jünger sein darf, als man ungefähr abmessen kann, um wie viel ein wachsendes Kind mit einem Jahr an Stärke zunimmt.
2. Sie müssen sich an Tonvermögen (Tonumfang und Tonstärke) nicht zu ungleich sein. Hier also muss die melodische Stimmprüfung, so weit sie bei unentwickelten Anlagen möglich ist, nicht erst, wie bei dem Schulunterricht, nach Durchführung des rhythmischen Kurses, sondern zuerst vorgenommen werden.
3. Auch an Lebenskraft und Temperaments-Eigenschaften, müssen sie nicht allzu unähnlich sein. Einem sehr lebhaften schnell begreifenden Kinde ein mattes, langsam auffassendes beizugesellen, wäre Misshandlung des erstern, und würde oft auch das letzte nur niederschlagen.
4. Es müssen zwei Kinder sein, die ungefähr das gleiche Tonregister haben, so entschieden als möglich zwei natürliche Discante oder zwei natürliche Alte. Sind zwei Kinder zusammen bis zum zweistimmigen Gesange durchgeführt, so hat der Lehrer da, wo es die Umstände zulassen, zwei Pärchen solcher Kinder zu vermischen, so dass er jedem Diskant einen Alt beigesellt, um den Kurs in den zweistimmigen Uebungen so durchzumachen. Bei Kindern von grossem Tonumfang ist diese Maassregel unnütz. Denn sobald ein Kind hinlänglichen Tonumfang (ziemlich volle Töne von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{g}}$) hat, um beides, sowohl Diskant als Alt, mit hinlänglicher Kraft singen zu können, so muss es auch beides lernen, in welchem Falle bei den zweistimmi-

---

süss, (scherzando) scherzend, (Mesto) traurig gesungen werden solle. Ja man könne durch solche unmöglich zu erfüllende Foderungen zur Affektation verleiten. — Ueber die hier zu Grunde liegende Kunstancht ein mehreres bei der Anzeige von Nägeli's Vorlesungen über Musik.

gen Gesängen in jeder Stunde die Hälfte der Zeit die Kinder ihre Rollen vertauschen lässt, was indess nicht immer bei jedem nämlichen Singstück geschehen darf.

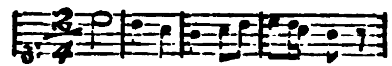
5. Wird einem Knaben ein Mädchen (z. B. unter Geschwistern) beigesellt, so ist es besser, wenn der Knabe das jüngere Kind ist.

Gleichwie der Privatlehrer in mancher Beziehung weitern und freiern Spielraum hat, als der Schullehrer so bietet hinwieder der Familienunterricht (der väterliche oder mütterliche) grössern Spielraum dar, als der Privatunterricht durch einen Musiklehrer. Es ist schon ein wesentlicher Vortheil, dass man nicht nicht genöthigt ist, den Unterricht mit dem förmlichen Stundengeben anzufangen. Damit fällt auch die für den Schulunterricht gegebene Regel, dass das Kind mit dem zehnten Jahre zum Gesang angeführt werden soll, weg. Sobald ein Kind, das sonst nicht zu den schwächlichen gehört, gut sprechen kann, auch die schweren Konsonanten in ziemlich langen Wortreihen deutlich und kräftig auszusprechen vermag, so ist es auch zum Gesange tüchtig; und eine mässige Uebung ist nicht nur den Organen unschädlich, vielweniger der Gesundheit nachtheilig, sondern zuverlässig beiden zuträglich. Es ist hier hauptsächlich nur die negative Regel zu beobachten, dass man das Kind nie zu lange nach einander, und nie an einem Tag zu viel singen lasse, dass man überhaupt starke Anstrengung verhüte.

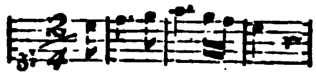
Auch ehe man den Privatunterricht beginnt, kann man schon durch die musikalischen Umgebungen auf das Kind wohlthätig wirken. Unter solchen heilsamen Umgebungen verstehen wir nicht etwa den Einfluss vorzüglich schöner Instrumente und künstlicher Sänger und Spieler, unter welchen man das Kind zum Behuf seiner Vorbildung auf den künftigen Musikunterricht zu bringen hätte. Eben so wenig verlangen wir, dass die Mutter, welche ihr Kind von früher Jugend an für die musikalische Bildung empfänglich machen soll, indem sie dasselbe singend ihre Stimme hören lässt, eine Kunstsängerin sei im höhern Sinne des Worts. Reine Stimmen, reinen Gesang, reines Spiel auf reingestimmten Intrumenten lasse man die Kinder von Jugend auf hören; das ist die Hauptsache. Jede Mutter, die sich vornimmt, ihr Kind in dieser Kunst selbst zu erziehen, hat daher vor allen Dingen einen Musiker zu fragen, und gewissenhafte Antwort zu fordern, ob sie das was sie singen gelernt hat, rein singe. (Diese allgemeine Regel müssen wir geben, da bekanntlich viele von den Personen, welche falsch singen, es aus Stumpfsinn nicht an sich selbst merken, sondern wähnen, sie singen rein.) Nur wenn die Antwort befriedigend ausfällt, darf sie das Kind zur Erweckung seines musikalischen Sinnes ihre Stimme hören lassen; im entgegengesetzen Falle muss sie es vermeiden, und auf den Selbstunterricht des Kindes im Gesange gänzlich Verzicht thun. Von gleicher Wichtigkeit ist es, dass man die Kinder immer ganz immer ganz rein oder doch erträglich rein gestimmte Instrumente, besonders Klaviere, hören lasse. Das Klavier ist überhaupt, nebst der Harfe, wenn sie gut besaitet und rein gestimmt ist, zur Vorbildung des Kindes am zuträglichsten. Da nämlich der Ton dieser Saiteninstrumente nicht gleichförmig ausgehalten, wie man zu sagen pflegt, gezogen werden kann, so wird das Kind gewöhnt, dem allmählig verklingenden Tone gleichsam nachzuhorchen. Dieses Horchen und Lauschen auf die Feinheiten des Klangs kann für das Kind nicht anders als bildend sein. Man mache es darauf so wie überhaupt auf alles Feinklingende aufmerksam, z. B. auch auf den fernher tönenden Gesang der Vögel im Freien, oder auf fernes Glockengeläut. Dagegen schone man die Ohren und das Gefühl der Kinder mit aller volltönenden, rauschenden, lärmenden Musik, selbst wenn es die besste Konzert-Musik wäre.

## Bemerkung über Solfeggien zu Beförderung der Kehlbildung.

Nachdem die Kehle im melodischen Kurs die gehörige Vorbildung erhalten hat, so ist es nun um Fortbildung zu thun. Die Fähigkeit soll zur Fertigkeit werden; und fertig wird die Kehle eben durch solche Uebungen gemacht, wo im allgemeinen gesprochen, das Längenmaass dem Höhenmaass auf die mannigfaltigste Weise angepasst wird, wo die melodischen Abstufungen durch die rhythmischen Fortschreitungen vielförmig gegliedert und begränzt werden. Es ist möglich, jede, auch die flachste melodische Tonreihe für die Kehlbildung vortheilhaft zu rhythmisiren. Wenn z. B. in einer Tonreihe geschwindere Noten (Töne) auf langsamere folgen, so nimmt die Kehle gleichsam einen neuen Anlauf. Bei der zweiten, fünften und achten Note der nachstehenden Reihe ist dies der Fall;

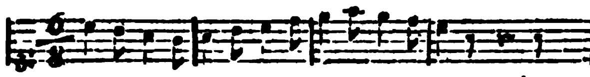


oder die Kehle lernt bei Notenfiguren wie die folgenden, so zu sagen, bald leichter hüpfen, bald gemächlicher weilen:

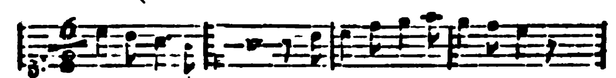


So gewinnt sie Geläufigkeit und Geschmeidigkeit zugleich. Dies hat bildenden Einfluss auf den Klang (den Ton überhaupt), und die Stimme wird auf solche Weise ferm (frei und frisch). Hieraus ergiebt sich denn auch die Hauptregel, wie die Kehlübungen, die sogenannten Solfeggien, eingerichtet sein müssen, wenn sie wahrhaft bildend sein sollen. Jede einzelne Uebungsphrase soll, für sich betrachtet, schon allein der Kehle wegen, ein kleines in sich geschlossenes rhythmisch-melodisches Kunstsück fein. Mithin darf die Scala nie blos in einförmiger Bewegung (einerlei Notengeltung) durchlaufen werden; dies, als blosser Kehlmechanismus, bildet die Kehle bei weitem nicht hinlänglich. Zwar dürfen solche Uebungen grossen Theils aus Läufen, bald aufwärts, bald abwärts durch

die Scala, bestehen, müssen aber, auch unvermengt mit sprungweisen Fortschreitungen, immer rhythmisirt erscheinen. Soll nun ferner die Gefühlsbildung nicht verläugnet werden, obwohl die Kehlbildung hier die Hauptabsicht bleibt, so dürfen die Reihen nicht aus zweierlei Notengeltungen zusammengesetzt sein, wenn sie nicht so beschaffen sind, dass sie in kleinern oder grössern Einschnitten oder Absätzen zusammen eine gewisse Eurythmie bilden. Ohne Eurythmie ist das blos metrische Lang und Kurz (Hin und Her) nicht gefühlaufregend genug. Nicht genügend wäre daher eine solche Reihe:



hingegen in zwei Absätze getheilt, etwa so:



oder auch, ohne Pausen, durch längeres Aushalten einer Note, hier das $\frac{1}{4}$ im zweiten Takt, wäre sie es.

### Ueber Wesen und Bestimmung des Kinderliedes.

Nur des Raumes wegen reduziren wir hier die so höchst wichtige Theorie des Kinderliedes auf einige Einleitungs-Sätze; diese halten wir darzulegen für nothwendig; schon deswegen, damit ja kein Lehrer die Liederchen, die wir hier mittheilen, für blosse Tändeleien halte. Noch mehr aber liegt uns daran, auf diesem Wege, ja gerade an dieser Stelle (auf dieser Stufe des Lehrkurses) dem Lehrer die wahre Ansicht des Gesangwesens und der Gesangkultur beizubringen. Diese kann nur durch die Liederkunst begründet werden. Unsre Zubereitungen wären ungereimt, zum Theil unnütz, wenn wir den bisherigen Stufengang hier verlassen würden. Demnach versteht es sich, dass die Liederkunst anfangs gerade so elementarisch beschaffen sein muss, wie wir sie hier beschreiben und in den Beispielen selbst geben. Solche kleinen Gesänge sind daher für die Kunstbildung keine Kleinigkeiten, sondern eben in ihrer Kleinheit (Kürze, Einfachheit) besteht ihr eigenthümlicher Werth; in ihren Wirkungen sind sie für die Kinder die Erstlingsblüten der Gesangkunst, das einzig wahre Mittel, die Kinder ins Gebiet des Kunstschönen ohne Uebereilung (Uebertreibung, Ueberfüllung) einzuführen und einzuweihen. Auch gewähren sie den unendlichen Vortheil, dass sie als gerundete Kunstganze vom kleinsten Umfange sich dem Gedächtnisse schon bei der ersten Einübung (beim blossen Erlernen) einprägen, ohne es im mindesten zu belasten; das Auswendiglernen braucht nicht einmal veranstaltet zu werden; ein solches Kunstganze lebt im Innern des aufblühenden Sängers und reproduzirt (vergegenwärtigt) sich auf Veranlassung leicht wieder.

Ueber die Unzweckmässigkeit des Choralsingens zur Uebung ist ein Fragment bereits in No. 27. mitgetheilt.

Rechtfertigt hoffentlich der reiche Inhalt des Werkes, so weit wir ihn bis hierher beaugenscheinigt, eine so späte Erinnerung an dasselbe, so ist hier der Punkt, einen zweiten Beweggrund für unsern Entschluss auszusprechen. Er hat eine über den vorliegenden Gegenstand hinausgehende Bedeutsamkeit und werde mit einer Bemerkung Hegels der Betrachtung unsrer Leser empfohlen.

„Mit dem Ignoriren der allgemeinen Veränderung," sagt die Vorrede zu dessen Wissenschaft der Logik, „fängt es nach gerade an auch im Wissenschaftlichen auszugehen. Unbemerkter Weise sind selbst den Gegnern die andern Vorstellungen geläufig und eigen geworden, und wenn sie gegen deren Quelle und Prinzipien fortdauernd spröde thun und sich widersprechend dagegen benehmen, so haben sie dafür die Konsequenzen sich gefallen lassen, und des Einflusses derselben sich nicht zu erwehren vermocht; zu ihrem immer unbedeutender werdenden negativen Verhalten wissen sie sich auf keine andre Weise eine positive Wichtigkeit und einen Inhalt zu geben, als dass sie in den neuen Vorstellungsweisen mitsprechen." —

Den Widerstand der Trägheit hat Nägeli's Werk erfahren, wie jedes, das eine neue Idee bringt, ein Widerstand leidigerer Art, als der herbste Widerspruch. Es wird bequemer gefunden, mit der vornehmen Miene des darüber Hinausseins das Neue wegzuschieben, geradezu zu ignoriren — und es fehlt in dem undenkenden Theil des Publikums nicht an solchen, denen es bequem ist, diese Passivität für eine gültige Entscheidung anzusehen. Es scheint nur paradox, wenn man dieser ersten Klasse diejenigen Anhänger nachfolgen lässt, die sich ohne Prüfung und Ueberzeugung als solche hinstellen; nicht als ein Glaubensartikel, sondern als ein Gegenstand der Ueberzeugung muss eine Idee aufgefasst sein, um ihre volle Geltung zu gewinnen. In einer dritten Reihe stehen diejenigen, welche theilweis annehmen und theilweis ablehnen, ohne sich auseinander zu setzen, ob sie nicht in dieser Theilung mit dem Alten und Neuen zugleich zerfallen.

Der letzte Fall mag am häufigsten gegen Nägeli's Methode eintreten. Jedem, der nur hinsehen will, muss vorerst einleuchten, dass hier vieles Einzelne leichter, sicherer, vollständiger beigebracht wird, als nach frühern Methoden; bei dem Ueberblick der ganzen Methode wird dann die erwachende Bereitwilligkeit durch eine Reihefolge von ungewohnter Länge und Masse niedergedrückt. Aus diesem Zweifel erlöst nur eine kräftig auf den Grundsatz der ganzen Methode dringende Untersuchung; und auf sie hätte wohl Nägeli ein Recht, zu ihr jeder Betheiligte eine Verpflichtung gehabt; es ist die nächste Bestimmung unserer Anzeige (und darum enthält sie sich eines definitiven Ausspruchs) zu solcher Prüfung anzuregen. Diese kann nur, wenn sie sich über das Ganze erstreckt, befriedigen; jetzt ist sie noch nicht einmal einzelnen Theilen öffentlich gewährt worden — z. B. der Ansicht Nägeli's vom Choralsingen. Ja die meisten neuern Chorgesanglehren, z. B. C. Löwe (Gesanglehre), E. Hentschel (kurzer Leitfaden bei dem Gesangunterricht in Volksschulen) C. Schulz (Leitfaden bei der Gesanglehre nach der Elementarmethode) bekennen sich als Nachfolger Nägeli's, ohne ihre bedeutenden Abweichungen von seinem Weg gründlich zu rechtfertigen, wenn nicht die Versicherung dafür gelten soll, dass Nägeli's Werk zu weitläufig, zeitraubend, kostspielig sei.

Dies führt uns noch zuletzt auf die Form und Ausdehnung des Buches.

Nägeli scheint den Mangel an befriedigenden Vorarbeiten Andrer eben so schwer getragen zu haben, wie jeder, der jetzt in der Theorie der Musik ein erschöpfend esGanze geben will. Die musikalisch-litterarische Thätigkeit hat sich mit gar zu entschiedener Einseitigkeit der Harmonik (Generalbasslehre) und rein technischen Anweisungen zur Behandlung eines Instruments zugewandt; zugleich haben die Musiker sich bisher zu wenig in andern Fächern des Wissens, z. B. die Musiklehrer im Fache der Pädagogik umgethan. So kommt es, dass Nägeli, indem er an die Vollstrecker seiner Methode gesteigerte Foderungen thun muss, gleihhwohl nichts bei ihnen vorauszusetzen wagt und ihnen neben dem Lehrinhalt und Lehrgang auch noch die Methode des Unterrichtens, ja des Verhaltens gegen die Kinder, sogar die Sprachform mittheilt, soweit, dass ein Theil seines Werkes in dialogischer Form dem Lehrer die Worte in den Mund legt; kurz, der Lehrer ist hier vorerst der vollstreckende Gehülfe des unsichtbaren Lehrers im Buche. Man kann dies ein Uebermaass der Sorgfalt nennen, die das Zutrauen, den Glauben an die Hülfe des ersten Erziehers überlaufen will. Allein auch hier darf man den Reichthum einzelner Winke für den Lehrer ja nicht gering anschlagen. Die Prüfung der Kinder, ihrer Stimmen namentlich, die Austilgung gewisser Fehler, die Einrichtung der Lehrstunden, die Stellung der Lernenden und vieles Andre ist hier gar wohl bedacht, und dem denkenden Lehrer reichlicher Stoff zu Ueberlegungen aller Art gegeben. Von dem lobenswerthen Streben nach bestimmtestem Ausdruck geben wir zum Schluss noch einen Paragraphen aus der Anweisung für den Lehrer.

Er sei in der Wahl seiner Ausdrücke, besonders der Wörter, die er zum Befehten, zum Tadeln, zum Berichtigen, zum Loben braucht, äusserst behutsam und genau. Unser Gebrauch der Beiwörter ist z. B. folgender:

Richtig und unrichtig, beziehen wir auf das Rhythmische;

Rein und unrein auf das Melodische;

Falsch brauchen wir nie, wenn bloss unrein intonirt, oder wenn distonirt wird, sondern wenn (bei Sprüngen) ein andrer Ton getroffen wird, als jener, der eben gilt;

Fehlerhaft, wenn mehrerlei Fehler zugleich vorgehn, wenn z. B. die Einen zu hoch, die Andern zu tief singen;

Ungereimt, wenn das ganze Personal mehrere auffallende Fehler in einer Uebung begeht;

Unbestimmt, wenn es an Genauigkeit gebricht, ohne dass auffallende Fehler vorgehen;

Schlecht, brauchen wir immer mit einer entfernten Beziehung auf's Moralische, wenn z. B. die Kinder träg, ohne Aufmerksamkeit, ohne alle Anstrengung, oder wenn sie muthwillig, wild, schreiend singen;

Gut, ist unser gewöhnliches Beifallswort für das Richtig- und Reinsingen zugleich, das also bei den ryhthmisch-melodischen Uebungen erst in Gebrauch kömmt;
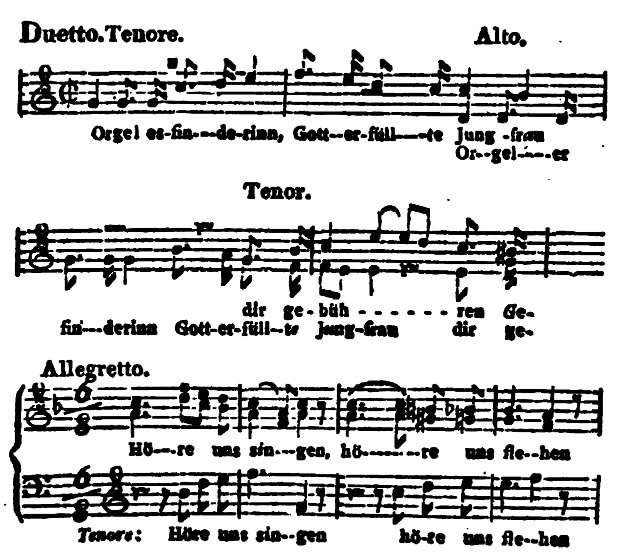
Vollkommen, brauchen wir, wenn eine schwere, verwickelte Uebung fehlerfrei abgesungen wird;

Schön, versparen wir bis dahin, wo ganze Gesänge zu unsrer Zufriedenheit ausgeführt werden;

Getroffen, und gefehlt, oder auch recht so, nicht so, beziehen wir auf die Antworten der Kinder. M.

Cäcilia, kleine Kantate für vier Singstimmen mit Pianoforte komponirt von W. Mangold, Grossherzoglichem Hessischen Kapellmeister. Op. 10. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Eine Kantate, deren Inhalt ein Gebet an die heilige Caecilia ist, gehört doch unstreitig in die Klasse der Kirchenkompositionen. Ref. war daher sehr erstaunt, Stellen folgender Art darin vorzufinden.




Abgesehen davon, dass die Poesie der ganzen Kantate höchst unbedeutend und durchaus unkomponirbar ist, wird gewiss Niemand die Deklamation der ersten Stelle:

— — ⌣ — ⌣ —
Orgelerfinderin u. s. w.

als richtig anerkennen; ferner wird es wohl Niemand bestreiten, dass in einer ernsthaften Musik solche französischer Melodien, wie die zu den Worten: Höre uns singen, höre uns flehen *) (nämlich heilige Caecilia) nicht vorkommen dürfen. Wie der Text vom Komponisten gemissbraucht ist, zeigt gleich der Anfang; die Worte: heilige Cäcilia hier vor Deinem Bilde, werden erst fünfmal wiederholt, ehe die Worte kommen: sieh uns liegen in Andacht tief versunken, wodurch die Periode erst verständlich wird; ähnliche Stellen finden sich noch mehrere vor.

Wie diese kleinen Proben sind, so ist die ganze Kantate, eine höchst mittelmässige Arbeit. Wie ein fürstlicher Kapellmeister einer solchen Arbeit seinen Namen vorsetzen kann, begreift Ref. nicht. G.

*) Wie unmusikalisch und unpoetisch ist das höre.

Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon) par Henri Dorn. Oeuv. 5. Berlin chez Fr. Laue.

Ein neues Werk — wenn die darin vorkommenden Reminiszenzen der an der Tagesordnung stehenden Lieblings-Komponisten nämlich noch neu sind, welche sich im ersten und zweiten Tonstück dieser Sonate an mehrern Orten finden. Das beste dieser Komposition ist der Mittelsatz des ersten Tonstücks, worin die zum Grunde gelegten Gedanken recht zweckmässig ausgeführt worden. Es steht mit dem Andante con moto in Verbindung, worin gleich in der Modulation nach A-moll ein recht guter Kontrapunkt in der Oktave vorkommt. Dagegen ist im Finale Allegro non troppo, welches das Gepräge besondern Karakters zu tragen scheint, wenig Melodie und dies ganze Tonstück nicht anmuthig. — Die dem Violoncell zuertheilten Passagen sind nicht leicht ausführbar, weil bei der Ausübung die Deutlichkeit verloren geht, und dürften sich auch nicht gut ausnehmen. Besser klingt dagegen die Violinstimme zu dieser Sonate; sie ist auch leichter spielbar.

H. B.

## 5. Allerlei.

### Zur Geschichte der Kunst.

„Da Thimotheus der Milesier, in unsere Stadt kommend, statt sich der väterlichen Musik zu bedienen, neue und vielsaitige Musik brachte und der Jugend Ohren beschmutzt mit seinem Gesang dem bunten, statt des einfachen, dem ungehaltenen, statt des gemessenen, in seiner Melodie, die er chromatisch fertigt und mit Sprüngen, stat harmonisch; und da er in den Wettkampf der Eleusinischen Demeter unanstän-

dig und unheilig sang die heilige Mythe, denn die Jugend hörte ihn nicht würdig singen von den Wehen der Semele: so haben die Könige und Ephoren beschlossen, den Thimotheus zu tadlen und aus der Stadt zu schicken und von der Kithara ihm die Saiten zu schneiden, damit jeder die Strenge der Stadt sehend, fürchte, nach Sparta etwas von nicht schönen Sitten zu bringen: auf dass nicht gestört werde der Ruhm der Kunst und der heiligen Kämpfe."

Das Gesetz hat einst Sparta gegeben gegen den Liebling des griechischen Volkes, da er nicht würdig sang von den heiligen Geschichten und mit leichtsinniger Musik die Jugend betrog um Ehrfurcht vor den Göttern und ernster Sittlichkeit, dem Boden und dem Leben des Staats. In Sparta sind ihm die Saiten von der Leier gerissen, mit der er die Griechen entzükte und bei Persepolis Brand ein lydisch Brautlied sang, da Alexander um Thais, da 10000 hellenische Jünglinge um asiatische Weiber buhlten. —

---

Ein attischer Komiker führte das Publikum auf die Bühne, das sich bei der Göttin der Musik beklagte, Thimotheus, der nicht anders zu ergreifen verstehe, spiele nichts als Mückenschwärme, die den Körper stechen, auf dass man zu Thränen gebracht würde.

---

Derselbe erzählt folgendes Histörchen: Bei den Panathenäen sang Cynaetus des Hesiod heilige Theogonien. Demos ass derweilen Opferbraten. Hinterdrein hat Lais ein sybarytisch Tanzlied gesungen. Demos hat das Essen darüber vergessen, Alcibiades wie er gern thut die schöne Lais geküsst. Sokrates ist lächelnd fortgegangen.

'Ανθεμα.

Ποῦ μοι τά ἴα; ποῦ μοι τά ῥόδα, ποῦ μοι τά καλά σέλινα,
Ταδί τά ἴα, ταδί τά ῥόδα, ταδί τα καλά σέλινα.

Wo find' ich Veilchen, wo find' ich Rosen, wo find' ich schönen Epheu,
Da hab' ich Veilchen, da hab' ich Rosen, da hab' ich schönen Epheu.

---

### Berliner Konzertwesen.

Die Zeit der Konzerte ist wieder herangekommen; die Aufführung des Alexanderfestes von Seiten der Singakademie unter Herrn Professor Zelter vor einigen Wochen sei eine günstige Vorbedeutung für die diesjährigen Unternehmungen. Das Konzertwesen hat sich in Berlin seit einigen Jahren so vortheilhaft gehoben, dass wir auch in diesem Jahr einen neuen Fortschritt zum Guten hoffen dürfen.

Vor allen ist es Herr Musikdirektor Möser, der durch seine verdienstlichen Leistungen die Hoffnungen aller gebildeter Kunstfreunde sich zugewendet hat. Möge er seine grossen Konzerte, besonders aber seinen trefflichen Quartett- und Symphonienkreis bald und mit vollem verdientem Erfolg einleiten. Zunächst wäre an dem letztern Institut nur das zu wünschen, dass die Quartett-Musik aus den zu Orchesteraufführung bestimmten Abenden ganz ausschiede, da durch den mächtigen Klang eines Orchesters jedes Quartett dem Ohr dünn und leer erscheinen muss, wenn es auch nach Inhalt und Ausführung keines von beiden ist.

Nicht ohne Wehmuth gedenken wir des Quartettcyklus, den Herr Kapellmeister Bernhard Romberg im vorigen Jahr unternommen. Würde der Unterzeichnete und die mit ihm hierin übereinstimmenden Mitarbeiter zu der damals wiederholten Opposition veranlasst worden sein, wenn sie nicht (und wie freudig!) die grossen Verdienst und den so wohl verdienten Ruhm des Herrn Kapellmeisters im Einklang mit dem Publikum von Europas erkannt und beherzigt hätten? Aber eben ein so ausgezeichneter Mann würde durch die Vernachlässigung unserer Meisterwerke ein zu bedenkliches Beispiel gegeben haben; — zumal da es noch nicht so lange her ist, dass in unserm Konzertpublikum ein Verlangen nach Meisterwerken rege geworden. Was könnte das Publikum leichter auf den Irrweg verlocken, den Inhalt einer Komposition über die meisterliche Ausführung zu vergessen, als das Spiel eines Romberg? Daher erschien der Wiederspruch als Pflicht. Möchte Herr Kapellmeister Romberg uns doch Anlass geben zu zeigen, wie viel freudiger wir uns unter seine Bewunderer stellen!

Von manchem trefflichen Virtuosen unsrer Kapelle (z. B. von unserm Posaunisten Hrn. Belke, der auf einer Kunstreise in Prag, Töplitz und Dresden grosse Ehre eingelegt hat) wird der Wunsch, ihre Konzerte würdig mit Symphonien und andern Kompositionen höherer Gattung auszustatten, zugleich mit der Klage ausgesprochen, dass sich dem guten Vorsatz so grosse Schwierigkeiten entgegenstämmen. — Sollte nicht ein Verein mehrerer zu einem oder mehrern Konzerten leichter durchsetzen, was der Einzelne kaum zu vollbringen weiss? Vielleicht fehlt auch mancher Einzelne in der Wahl des Aufzuführenden. Nicht immer kann sich Zeit und Aufwand für eine Beethovensche Symphonie finden; viel leichter aber für Mozartsche und Haydnsche, unverwelklicher Blüte.

Mit Freuden wird die Red. jedes Konzert, in dem eine vollständige Symphonie, oder ein andres grosses Ensemblestück ausgeführt wird, auf die schriftliche Anzeige des Konzertgebers in diesen Blättern vorausverkünden. Andern Konzerten muss diese Bekanntmachung ohne Ausnahme versagt werden.

Marx.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 15. Oktober. Nro. 42. 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber Volksgesang, besonders den deutschen.

Von A. Henkel.

»Der gebildete Mensch soll auch für den Zauber »der Unschuld (im Volksliede) nicht den Sinn ver- »lieren, weil die Kultur, wie sie in der Wirklich- »keit erscheint, keineswegs immer eine reine Aus- »bildung des Natürlichen ist, und insofern der Gebil- »dete leicht hinter dem Kinde zurückstehen kann.«
Ueb. Reinh. d. Tonk.

Um zu dem eigentlichen Gegenstand dieser Abhandlung einzulenken, scheint es hier nicht der unrechte Ort zu sein, vorläufig das gleichzeitige Entstehen des Gesanges mit der Sprache, die darauf folgende Trennung des einen von der andern, ohne jedoch beiderseitige Selbstständigkeit zu bewirken, in Kürze darzustellen, um alsdann auf eine der ältesten Arten des Gesanges, das Volkslied, kommen zu können.

Wenn sowohl in Kunst als Wissenschaft es immer eine Einheit giebt, von welcher aus die Mannigfaltigkeit des Ganzen bestimmt und geordnet werden muss, so ist diese in Rücksicht auf die Tonkunst die natürliche Gesanganlage eines jeden Menschen. Sie war nicht allein beim ganzen musikalischen Wissen die Grundlage, sondern sie erscheint auch als das meist ausdrückende und vermögende unter alles später erfundenen Tonwerkzeugen.

Sprache und Gesang waren ursprünglich verwandter Natur und nur zeitliche und örtliche Ausbildung führte beiden eine verschiedene Richtung herbei. Dichter und Sänger, Gesang und Gedicht waren deshalb synonime Begriffe, wo man denn, um beides zugleich zu sein, die sich dem Gesange annähernde Sprache mit einer ähnlichen Folge von Accenten und rhythmischen Artikulationen zu vereinigen hatte; und nur aus dieser Vereinigung können wir uns die unglaublichen Wirkungen der ältesten Musik erklären. Gesang und Sprache waren den frühesten Menschen ein Bedürfniss, dieses oder jenes sinnliche Gefühl Andern bemerkbar zu machen, und sie für dasselbe gleichzustimmen; sie wirkten demnach auf die Vernunft, indem sie die wechselnden Gefühle durch einen ähnlichen leidenschaftlich modifizirten Ton derselben vorhielten, und so ein Erkanntwerden voraussetzten; beide unterstützten sich wechselsweise, Bilder und Begriffe der Sprache wurden durch angemessenen leidenschaftlichen Gesang gesteigert, und wirkten somit doppelt; denn weit wirksamer, als die Sprache, eröffnen die Töne das im Gemüthe verborgen Liegende und heben es zum Lichte empor. Wenn auch später Gesang und Sprache wirklich auf eigene Weise einen eigenthümlichen Gang betraten, indem Jedes der Genannten sowohl durch wechselseitig mitgetheilte Bildung als auch von einander unabhängig an sich selbst reichlich Ausbeute fand, um ein für sich bestehendes Ganze zu bilden, so konnten sie doch niemals weder ihren gemeinschaftlichen Ursprung verleugnen, noch eine scharfe Trennung streng behaupten.

Das Erstere gehört einer eigenen Untersuchung an, als Resultat der letztern Behauptung besitzen wir die vollgültigsten Beweise in denjenigen Gesängen, welche vom Volke selbst ausgegangen oder aufgenommen von demselben trotz aller Stürme der Zeit mit Vorliebe wie ein

Heiligthum bewahrt wurden; diese, wie erst kürzlich ein im Bereiche der Tonkunst rühmlichst aufgetretener Schriftsteller so wahr ausspricht: „Diese sind es, welche die kalte Sprache beleben und der Empfindung des unverbildeten Menschen entsprechen.“

Diese Gattung des Gesanges ausführlicher zu behandeln, sei Zweck dieses Versuches.

---

Eine treffende Erklärung vom Volksliede giebt in möglichster Kürze und Klarheit der als Künstler und Schriftsteller gleich hoch stehende J. T. Reichhardt, da er es eine Gesangweise nennt, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen kann, und die, weiss man sie einmal, sich nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Gesangweise, mehr denken lässt. Die Arten der Volksgesänge sind so verschieden, als es Abweichungen der Art zu sprechen giebt; das heisst: jeder einzelne Volksstamm, er mag roh oder gebildet sein, besitzt eigene volksthümliche Gesänge, sei er auch durch Meere von allen übrigen Ländern getrennt gewesen, und habe nie des anregenden Beispieles sich bedienen können.

Wie merkwürdig und belehrend dergleichen Volksgesänge dem Geschichtsforscher seien, beweisen die Meinungen grosser Denker, welche nicht sowohl eine scharfe Gränze für den verschiedenen Karakter verschiedener Nationen aus ihnen genau erkannten, sondern auch aus einem geringen aber treuen und ächt überlieferten Volksliede den Geist eines ganzen Volkes weit schneller auffassten, als aus vielen andern, mit unbeschreiblicher Mühe gesammelten sonstigen Forschungen und Notizen. So sind z. B. die Sitten und Beschäftigungen des Alpenbewohners in seine Lieder übergegangen, und durch sie erblicken wir ihn als einen zufriedenen, in ruhiger Heiterkeit lebenden Menschen, welche Karakteristik auch in der Wirklichkeit gegründet ist.

Eigenthümliche Volksgesänge kann, wie schon bemerkt worden ist, jedes Land aufweisen; doch ist ihre Anzahl bei einigen bedeutender, als bei andern, am grössten ist sie bei denjenigen, deren geistige Anlagen sich zeitiger frei bewegen konnten, die den Druck einer tyrannischen Herrschaft nicht fühlten und einen grössern Kreis von Volkslieblingen aus ihrer Mitte zählen konnten, durch deren Eifer und Beispiel ihre Sitten und Gebräuche einen höhern Grad von Vollkommenheit erlangt hatten.

Jedes einzelne Anführen solcher volksthümlicher Lieder gehört zur Geschichte eines jeden einzelnen Volkes. Diejenigen, welche hier in Kürze folgen, sind insofern von grösserer Bedeutsamkeit, als sie nicht nur mehr ausgebreiteten, als auch kultivirteren Volkstämmen zugehören.

Die älteste Art der Volkslieder, von denen man einigermaassen Nachrichten hat, sind die der Hebräer, welche meist bei gottesdienstlichen Verrichtungen mit Unterstützung eigner zu diesem Zwecke gebräuchlicher Instrumente vorgetragen wurden. Ebenso besitzen wir Beweise von der Vortrefflichkeit des griechischen Volksliedes in Menge, und nicht minder vortrefflich und wünschenswerth als die Dichtungen eines Mäoniden würden für uns seine Gesangweisen sein. Die Römer entlehnten den Karakter ihrer Volkslieder mit ihren meisten übrigen Gebräuchen theils von den Hetruriern, theils waren sie Nachahmer der Griechen. Abgesehen von diesen Hauptabtheilungen bewahrte jedes einzelne Land, jede Provinz ihre Eigenthümlichkeiten. Leider ist ungeachtet der vielen Forschungen sachkundiger Männer von dergleichen Alterthümern nichts Zuverlässiges auf unsre Zeiten gekommen; denn in den frühesten Zeiten pflanzte sich dieselbe bloss durch das Gedächtniss von Mund zu Munde fort, und der grösste Theil derselben verlosch mit dem Untergange des Volkes selbst. Es wird also für diesen Zweig der Forschungen das Auffinden der Beweise von Existenz solcher Volkslieder abgerechnet, leider jede für diesen Gegenstand angewandte Mühe fruchtlos bleiben.

Die kriegerischen Sitten und die rauhe Sprache der Vandalen und Hunnen, der Germanen und Gallier und andrer damals unter ähnlichen Umständen lebenden Völker, waren dem Erblühen der Künste und Wissenschaften zwar höchst hinderlich, doch leisteten einzelne weise Männer das unmöglich Scheinende und wurden deshalb Muster und Stützen ihrer Nationen. Man erin-

nere sich nur in Bezug auf Anordnung und Verbesserung der gottesdienstlichen Volkslieder an einen heil. Ambrosius und den drittehalb Jahrhundert später lebenden Gregor den Grossen. —

Vorzüglich gehört dahin aber die im Mittelalter durch den verdienstvollen Guido von Arezzo erfundene und später allgemein verbreitete Signatur der Tonverhältnisse, wodurch die Aufbewahrung der Gesangweisen auf eine leichte Art geschehen konnte; denn was man in andrer Art früher aufgezeichnet findet, ist für uns unbrauchbar, wegen der Unverständlichkeit der Zeichen.

Es entstanden fast gleichzeitig Meisterschulen, deren Theilnehmer bekannt unter den Namen: Meistersänger, Minnesänger, Troubadnes u. a. ihr Volk in allen üblichen Gesangweisen unterrichteten. Geschichtliche Thatsachen, deren Andenken sie durch das Lied beim Volke zu erhalten strebten, der Enthusiasmus, mit dem sie den Krieger erfüllten, erhöhte die allgemeine Theilnahme; ihre Talente und Verdienste erwarben ihnen Achtung und Rang, so dass Könige und Fürsten sich um Künste beeiferten, welche allgemeine Bildung und Fröhlichkeit mit sich führten, und Glanz und Ruhm über ihre Besitzer verbreiteten. Noch jetzt ergötzt der Zauber ihres verklungenen Liedes Kenner und Laien. Durch solche Anstalten erlangte das Lied beim Volk immer höhres Ansehn, und ein Land wetteiferte mit dem andern um den Vorzug desselben. Schottland, Irland und England verflocht seine alten Helden-Sagen mit demselben, und bildete es auf solche Weise zu einem höchst erwünschten Bedürfnisse, und dessen romantischer Stoff den nördlichen rauhern Gemüthern besonders zusagte. Diesen entgegengesetzte Gegenden liebten mehr das heitere Leben in der gefühlvollen Romanze. Frankreich und Spanien waren hauptsächlich im Besitze von solchen Balladen und bewahren noch viele derselben rein und treu auf. Und so hat jedes Land und Volk eine eigne Gattung im Liede, welche dem speziellen Karakter eines jeden mehr oder weniger angemessen ist. Hier möchte wohl eine kurze Andeutung der vorzüglichern und gebräuchlichern Gattungen von Volksgesängen älterer und neuerer Zeiten nicht am unrechten Platze sein. Man kann sie in der Regel unter zwei Hauptklassen bringen; die eine gehört dem religiösen, die andere dem weltlichen Leben und Trieben an. Zur ersten gehören: gottesdienstliche Versammlungen, zu deren Zweck unter allen Völkern und zu allen Zeiten eigenthümliche Gesänge verfertigt wurden; sie waren immer eine bedeutende Quelle für die Erweckung religiöser Gefühle und die Besserung der Menschen.

Zur zweiten Hauptklasse gehört vorerst das Kriegslied. Es reizt die Gemüther zur Tapferkeit und erregt edle National-Empfindungen. Gewöhnlich wurde es beim Annahen gegen das feindliche Heer von sämmtlichen Streitern abgesungen. Diese Liedergattung stand gleich der vorigen in sehr hohem Ansehen, und es war in der That nicht selten, dass man ihrer Wirkung allein den glücklichen Ausgang einer gelieferten Schlacht zurechnete. Bei den Griechen kommen diese Gesänge unter dem Namen Päane vor; ebenso liebte sie der Römer und jedes andre kriegerische Volk. Auch die alten Deutschen waren im Besitz solcher Gesänge, doch waren dieselben ihnen nicht so recht eigenthümlich, sondern mehr von ihren Gränznachbarn entlehnt, so wie auch Barden und Druiden, die Lehrer und Verbreiter solcher Gesänge, welche zu damaliger Zeit in hohem Ansehn standen, keine ursprünglich deutsche Würden waren, sondern früher nur den Galliern und Celten angehörten. Hierher möchte wohl die gerechte Klage eines Schriftstellers des vorigen Jahrhunderts auf unsere Zeiten passen, die nach seiner Aussage, wenn sie vor den ältern einen Vorzug hätten, denselben nicht darin besässen, dass solche politische Einrichtungen, welche auf Befestigung der Nationalgesinnungen und der Tapferkeit abzielen, wie solche patriotische Lieder und Anstalten zur Verbreitung derselben, jetzt völlig in Vergessenheit gekommen sind.

Nebstdem, dass es nun für alle Gelegenheiten im gewöhnlichen Leben Gesänge gab, waren solche noch besonders wichtig, welche theils bei öffentlichen, theils bei Privatgegenständen benutzt wurden, deren Inhalt die Weisen und Helden pries; alsdann glänzten wegen interessanten und reichhaltigen Stoffes diejenigen Gesänge,

welche das Glück der Liebe schilderten, später Minnelieder genannt, und jene, welche bei Tisch- und Trink-Gelagen, bekannt unter dem Namen Skolien, gebräuchlich waren. Von diesen so mannigfaltigen Arten der Volksgesänge hat sich bis jetzt nur noch am allgemeinsten die erstgenannte Hauptklasse erhalten. Doch um wieder zur Fortsetzung des weitern Schicksals des Volksgesanges zu gelangen, so verliessen wir ihn oben in einer für denselben sehr vortheilhaften Periode, indem, wenn man die Riesenschritte beobachtet, womit von jetzt an der Volksgesang wirklich durch Hülfe der genannten Institute sich verbreitete, man glauben sollte, dass derselbe immer mehr zu einer Stufe gelangt sei, welche vollendet genannt werden konnte, doch zu beklagen ist, dass die früher so wirkungsvollen Muster in spätern Zeiten wenigere oder gar keine Nachahmer gefunden haben, und dass der jetzige Volksgesang, besonders der Zustand unsers deutschen, mit Ausnahme der religiösen Gesänge, welche weiter unten noch besonders erwähnt werden sollen, bemerkbar gesunken, ja an gewissen Orten fast spurlos geworden ist.

Diese gewiss jedem Volksfreunde traurige Erfahrung, und namentlich die letztere, welche unser liebes Vaterland betrifft, giebt hier Gelegenheit über die Ursache des abnehmenden Volksgesanges zu sprechen, und Mittel zur Wiederaufhülfe desselben zu suchen und zwar der Kürze wegen mit besonderer Rücksicht auf unser Deutschland.

(Schluss folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

**Fassliche Anweisung zum Gesangunterricht in Volksschulen. Nach naturgemässen Grundsätzen und das Singen nach Noten und Ziffern verbindend bearbeitet von F. A. L. Jakob. Grüson in Breslau.**

»Allen Liebhabern der freien Kunst Musica wünsch' ich, Dr. Martin Luther, Gnad' und Fried' von Gott dem Vater und unserm Herrn Jesu Christ.

Ich wollt' von Herzen gerne diese schöne und künstliche Gabe Gottes, die freie Kunst der Musika, hoch loben und preisen: so befinde ich, dass dieselbige also viel und grosse Nütze hat, und also eine herrliche und edle Kunst ist, dass ich nicht weiss, wo ich dieselbe zu loben anfahen oder aufhören soll, oder auf was Weise und Form ich sie also loben möge, wie sie billig zu loben und von Jedermann theuer und werth zu achten ist, und werde also mit der reichen Fülle des Lobes dieser Kunst überschüttet, dass ich sie nicht genugsam erheben und loben kann; denn wer mag alles sagen und anzeigen, was hiervon möchte geschrieben und gesagt werden? Und wenn schon einer alles gern sagen und anzeigen wollte, so würde er doch viele Stücke vergessen, und ist in Summa unmöglich, dass man diese edle Kunst genugsam loben oder erheben könne und möge.

Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. —

Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht. —

Musicam habe ich allezeit lieb gehabt. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu Allem geschickt. Man muss Musicam von Noth wegen in in Schulen behalten. Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. —

Die Musica ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes, und nahe der Theologie. Ich wollte mich meiner geringen Kunst nicht um ein Grosses verzeihen. Die Jugend soll man zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie machet feine geschickte Leute. —

Singen ist die beste Kunst und Uebung! Es hat nichts zu thun mit der Welt, ist nicht vor dem Gericht, noch in Hadersachen. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern sind fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg. —

Dr. Martin Luther.

Mit diesem herzigen Wort Luther's und harmonirenden Aeusserungen Andrer offenbart der Verfasser seinen warmen Antheil an der Kunst; die verständige Vorrede zeigt ihn als denkenden von seinem Amtsberuf erfüllten Mann — sonach hätte er nicht nöthig gehabt, sich gegen unberufene Beurtheiler mit Hiob 34, 32. V. *) zu verwahren. Ihm ist die Volksschule eine Volksbildungsanstalt, nicht bloss Unterrichts- oder gar Zustutzanstalt für den Weltbürgerberuf; unter den Unterrichtsgegenständen, die ihm als Mittel für solchen Zweck vorstehen, ist ihm „der Gesang ein herrliches Bildungsmittel für den jugendlichen Verstand, das wie nichts anders auf die Stimmung und Veredlung des Gemüths wirkt, die Schulerziehung ungemein fördert und in derselben eine Lücke ausfüllt, die nichts an-

*) Habe ich's nicht getroffen, so lehre du mich's besser.

ders auszufüllen vermag; das zur Belebung, Erhebung und Verschönerung des Schul- und Volkslebens viel beiträgt und die Schul-, Kirchen- und Volksfeste ungemein zu veredeln vermag." In so bedeutender Würdigung will er den Gesang zu einem Hauptunterrichtszweig erhoben und durch alle Klassen (er berechnet S. VI. die Unzulänglichkeit der häufig so beschränkten Singstunden) durchgeführt wissen. „In so fern," giebt er ferner (S. IV.) zu bedenken, „durch den Gesang Saiten unsers Gemüths erklingend gemacht werden, die durch nichts anders in Schwingung zu setzen sind; in sofern er zu der Erkenntniss — dem Lichte des Geistes, das allein nicht stark genug ist, den Willen zu bestimmen, — die nöthige Wärme des Herzens erzeugen hilft, dieselbe belebt, unterhält und zum begeisternden Feuer anschürt, und dadurch dem Willen eine bessere, edlere Richtung giebt, ist er eins der vorzüglichsten Schulerziehungsmittel. Beim Gesang erklären und verklären sich gegenseitig Wort und Ton; darum wird auch das gesungene Wort eher verstanden und tiefer empfunden, als das gesprochene." Deshalb will er den Gesang nicht nur mit den Andachtsübungen der Volksschule, sondern auch mit andern Unterrichtszweigen in Verbindung bringen; „wenn z. B. in der Weltkunde in Liedern besungene wichtige geschichtliche Thatsachen, Personen u. s. w. erwähnt werden, so stimme man flugs die Lieder an;" öftere Veranlassungen biete der naturkundliche Theil der Weltkunde — Naturkunde ohne Bezug auf Gottseligkeit zu lehren, heisst ihm ein dürres Treiben ohne innern Halt und höhere Weihe.

Zu solchen Zwecken findet auch er (wie der Vorgänger, Nägeli) die alte bequeme Schlendriansweise, z. B. das Intervallen-Ueben, worin bei Manchem die ganze Methode bestehe, unzureichend, will vielmehr die Gesanglehre den aus der Kindesnatur hervorgehenden Bildungsgesetzen unterworfen und nach ihnen betrieben wissen. Hier tritt nun er mit der Mehrzahl der Neuern entschieden in Nägeli's Bahn, will aber (übereinstimmend mit Hentschel u. a.) dem Kursus des „bewusstvollen Singens" einen Lehrgang Gehörsingen, an dem auch die jüngsten Schulkinder Theil nehmen können, vorausschicken.

Der regen Liebe für die Sache und dem Eifer für ihre Verbreitung scheint das zweite, ihm eigenthümlichere Verfahren anzugehören. Der Verf. mag sich nicht für das Noten- oder Ziffersystem ausschliesslich entscheiden, sondern kennt (S. VIII.) aus Erfahrung beider Tonbezeichnungssysteme Vor- und Nachtheile. „Der Hauptnachtheil des Tonziffersystems besteht darin: dass man durch dasselbe dem Kinde statt dem Sehen (Konkreten) das Abzählen (Abstrakte) gegeben hat, was doch offenbar unpädagogisch ist. Die Notenschrift dagegen hat den Nachtheil, dass sie blos die Anschauung giebt, von der sich der Schüler den Begriff erst abziehen muss, und dass sie später durch das Tonartenwesen viele Schwierigkeiten mit sich führt" u. s. w. Sonach hat er beide Bezeichnungen verbunden — Ziffern über die Noten gesetzt; die Tonarten aber hat er auf C-, G- und F-dur reduzirt und das Mollgeschlecht in seiner Selbständigkeit ganz übergangen — allerdings die sicherste Art Schwierigkeiten zu vermeiden.

Wäre der Verf. nach seiner treffenden Auffassung des Grundzugs beider Schriftsysteme noch einen Schritt weiter gegangen, so hätte er eine Eklektik vermieden, die beide Parteien leichter gegen sich haben, als vereinigt sehen dürfte und der man (soll sie nicht blos beiläufig erläuterungsweise, sondern durchgehend und systematisch ausgeübt werden) den gerechten Vorwurf machen kann, dass sie der Aufmerksamkeit des Schülers doppelte Zeichen für Eine Sache aufbürdet und entweder die Last des zu Beobachtenden vermehrt, oder zur Unachtsamkeit nöthigt. Wie leicht hätte er sich über den gegen die Notenschrift aufgestellten Einwand hinweggehoben, da er selbst in seiner Aeusserung über Intervallenübung und über die Zifferschrift zu der Bemerkung steht, dass dem Schüler nur die Anschauung, nicht der abgezogene Begriff nöthig, ja der letztere für die Kunstkonzeption im Innersten und Aeussern störend und hemmend ist! Die „Schwierigkeit des Tonartenwesens," wie der Verf. es nennt, liegt aber nicht im Notensystem (und würde im Ziffersystem noch

grösser sein) ist auch, schon nach Nägeli's Lehrweise, nicht so übergross, wofern der Lehrer überall so weit vordringen will und, nach dem Maass seiner Zeit, darf.

Ueberhaupt erscheint die Leistung des Verfassers mit seiner Gesinnung und Grundansicht nicht auf gleicher Stufe; auch auf ihn (unter vielen andern) ist das im Eingang zu der Anzeige des Nägelischen Werkes Gesagte zu beziehen. Die Ansicht von der Bestimmung der Gesanglehre in Volksschulen war der öffentlichen Mittheilung — wenn auch nicht eines selbständigen Werkes werth, eben so die Abweichungen von Nägeli's Methode; vielleicht wäre alles das gereifter erschienen, wenn der Verf. sich nicht zu der Form eines eignen Buches damit hätte hinreissen lassen. So findet sich denn des Widersprechenden, Unfertigen, Unhaltbaren nicht wenig.

Der Verf. nennt (Anm. S. 2.) die Nägelische „Eintheilung des Gesangunterrichts in Melodik, Rhythmik und Dynamik dem Begriffe nach unrichtig" (eine Ansicht, die der weitern Erwägung in einem freien Aufsatze gar wohl werth gewesen wäre) beobachtet sie aber, um seine Uebungen in einer bestimmten Ordnung aufzustellen; allein dann hält er ja die Eintheilung (ein blosses Mittel der Methode) wenigstens aus diesem Grunde für zweckmässig und dem Begriff seiner eignen Methode nach richtig. Er scheint die Spaltung sogar zu vervielfältigen, da er nicht, wie Nägeli, jede Partiallehre erschöpft, sondern in Abtheilungen durcheinanderschiebt. Und hier erscheint ein zweiter innerer, nur nicht so offenbarer Widerspruch. Der Verf. will, wie erwähnt, dem Kursus des bewusstvollen, methodisch gelehrten Singens einen Lehrgang Gehörsingen vorausgehen lassen. In gleicher Absicht übt Hentschel (nach seiner genannten Schrift) den Kindern sogleich Lieder ein, ohne andre Vorbereitung als Gehörsübungen zur Auffassung der rhytmischen, melodischen, dynamischen Unterschiede. Unser Verf. legt ausserdem Stimmübungen: melodische (Nachsingen eines, dann zweier und dreier Töne — diese durch Akkordzergliederung — Tetrachorde, Tonleiter) rhythmische und dynamische (hier, wie Nägeli, fünf Grade der Stärke: pp. p. mf. f. ff. Orgeltöne — gleichbleibende, — Schwelltöne und Glockentöne) vor, weiss also die Vorübung abstrakter Musikelemente nicht zu vermeiden und giebt sie nur unvollständig, von der Notenschrift u. a. entkleidet, muss folglich im zweiten Lehrgang auf sie zurückkehren, was wol für Lehrer und Schüler verdriesslich sein mag. Auch die Entwickelung des Einzelnen steht, wo sie abweicht, der Nägelischen nach; eben so die Uebungen, von denen namentlich die Uebung der Akkordtöne an ihrer Stelle gegründetes Bedenken finden könnte.

Ungeachtet dieser Ausstellungen giebt das Werk von der Bildung und dem Eifer seines Verf. ein gutes Zeugniss. Es ist für ihn und sein Fach zu wünschen, dass er an kleinern schriftstellerischen Aufgaben sich zu einer spätern, grössern und ganz gelungenen Leistung vorbereite.

M.

---

**Troisiéme Rondino pour le Pianoforte sur les Thêmes favoris de l'Opera Marie, composé par C. G. Licke. Bonne chez T. Haslinger.**

Für die grosse Welt, und zwar für die Damenwelt:

„Nun wohl! Wenn Ihnen die grosse Welt „reizender ist, Minna — wohl! so behalte uns „die grosse Welt! — Wie klein, wie arm„selig ist diese grosse Welt!" —

v. Tellheim in Minna von Barnhelm.
(5. Akt 9. Scene.)

---

**Grande Sonate concertante pour Pianoforte et Flute composée par F. Kuhlau. Oev, 85. Mayence chez le fils de B. Schott. Preis 2 Fl. 42 Xr.**

Wenn man so viele Sonaten für Flöte und Pianoforte betrachtet, so findet man fast immer dass die Flötenstimme könne wegbleiben, ohne dass dem Werke dadurch ein besondrer Schaden erwüchse. Eine rühmliche Ausnahme von dieser Art der Komposition macht die oben angezeigte Sonate; der Name des allgemein geschätzten Komponisten liess dies schoner warten. Referent kann daher nur einen jeden Musiker auf diese höchst gelungene Arbeit aufmerksam machen. — Stich und Papier wie immer sehr lobenswerth. —

G.

**Fuge aus Mozart's Requiem für die Orgel bearbeitet und Präludium als Einleitung derselben komponirt u. s. w. von A. Hesse, Organist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau. Breslau bei F. E. C. Leuckart. Preis 6 Sgr.**

Herr Hesse hat die erste Fuge aus dem Requiem von Mozart für Orgel bearbeitet; eine Singfuge ist und bleibt aber immer eine Singfuge, sie verliert jederzeit, wenn sie für das Klavier oder die Orgel arrangirt wird; recht sehr ist dies der Fall mit dieser Fuge; die Figur die das Kontrathema ausmacht, ist für die Orgel zu bunt und zu schwer; warum hat Herr Hesse nicht selbst eine Fuge für die Orgel geschrieben? — Sonst ist das Arrangement nicht übel, nur wären die Oktavenverdopplungen im Pedal zu vermeiden gewesen, denn erstlich sind sie sehr schwer zu spielen; und zweitens wird der Bass zu stark gegen die untern Stimmen zumal da die linke Hand den ePdalbass Note für Note immer mitspielt, wodurch also der Bass oft dreidoppelt wird. — Stich und Papier sind sehr gut. —

G.

---

**Variations brillantes pour le Piano et Violon sur la marsche favorite de Moise composées par Henri Herz & C. P. Lafont. Op. 42. Bonn chez N. Simrock.**

Eine Introduktion, Andante maestoso, beginnt auf brillante Weise, worin nach wenig Takten alsbald in der Klavierstimme ein ganzer Schwall von Noten angebracht ist, welcher durch die Violinstimme unterbrochen und in dieser fortgesetzt wird., damit beide Herren geigen können, dass sie im Stande sind, einen Haufen Noten flink umzuschaufeln. Das Thema beginnt; eine neue Erscheinung, da man es nicht vorher ahnen kann. Es wird nun in bekannten Notenfiguren fünfmal verändert, dann in ein Adagio molto verwandelt, nach welchem sogleich ein Finale Allegretto non troppo im $\frac{6}{8}$ Takt beginnt, in dem das Thema auf eine gedehnte Weise erscheint, dessen Harmonien sich nur auf Tonica und Ober-Dominante erstrecken. Kurz viel Noten, aber wenig Musik, und dazu zwei Komponisten!

H. Birnbach.

---

## 5. Allerlei.

### Die Gemäldeausstellung in Berlin.

Alles spricht von ihr, alle Blätter schreiben von ihr: warum nicht auch die musikal. Zeitung? Sollte der Musiker sich dem belebenden Einfluss andrer Künste verschliessen, während alle Künstler so gern und zu ihrem Heil nach seinen Weisen hinlauschen? Aber ist ihm mehr, als stiller Antheil erlaubt? — Unsre Berichterstatter über Alles und Jedes werden kaum die Frage gestatten, geschweige eine verneinende Antwort. Hat nicht jeder Menschen und Bäume und Bilder gesehen, und eine Aesthetik durchgeblättert, auch wol hinter der Staffelei eines Bekannten sich ettliche Kunstausdrücke aufgelesen: Inkarnation, Gruppirung, Mitteltinte, Lasur, Staffage? Warum soll man also nicht über Menschen und Bäume, Haltung und Gruppirung urtheilen können? Es wird wenigstens nichts schaden.

Dem sei, wie ihm wolle: wir wagen nicht, mitzuurtheilen. Sollte nicht der letzte Kunstjünger mehr und mit ganz andern Augen gesehn haben, als der blosse Zuschauer; mit ganz andrer Lieb' und mächtigerm Eifer eingedrungen sein und festgehalten haben, als wir andern, denen ja nicht Grundtrieb der Natur, selbsterwählter Zweck und Inhalt des Lebens ist, was in jenem lebt und schafft? Und vermöchten wir auch mehr: hier soll einigen Kunstverwandten andrer Zunge nur reiner Dank ausgesprochen werden. Nur wessen wir erfreut, wovon unser Gemüth erfüllt worden, nur das dürfen wir hoffen verstanden zu haben. Auch von diesem erlaubt der Raum nur die beschränkteste Auswahl. Die Nutzanwendung für den Musiker, die die Aufnahme in diesen Blättern rechtfertigt, wird wol jeder Leser selbst finden.

---

No. 369. Ein Werk von Johann Anton Rabmoux aus Trier, das erste auf den hiesigen Ausstellungen, zu dem der Riesengeist Dante's berufen hat. Ugolino, das hochverehrte Haupt der Pisaner, wird der Verrätherei verdächtig, mit Söhnen und Enkeln eingekerkert und nach neunmonatlicher Haft dem Hungertod übergeben. Im neunten Kreise der Hölle (dem Strafort der Verräther) findet Dante ihn und seinen Hauptwidersacher, den Erzbischof Ruggieri, und vernimmt den entsetzlichen Hergang aus dem Munde des noch davon Zerquälten *).

»Als ich erwacht' im ersten Morgenroth,
Da jammerten, im Schlafe noch, die Meinen,
Die bei mir waren, und verlangten Brot.
Theilst Du nicht meinen Schmerz, so theilst Du keinen,
Und denkst Du, was mein Herz mir kund gethan,
Und weinest nicht, wann pflegst Du denn zu weinen?

---

*) Die folgenden Verse aus Streckfuss Uebersetzung.

Schon wachten sie, die Stunde naht' heran,
Wo man uns sonst die Speise bracht', und Jeden
Weht' ob des Traumes Unglücksahndung an.
Verriegeln hört' ich unter mir den öden,
Graunvollen Thurm — und ins Gesicht sah ich
Den Kindern allen, ohn' ein Wort zu reden.
Ich weinte nicht, so starrt' ich innerlich,
Sie weinten, und Anselm, mein Kleiner, fragte:
Du blickst so, Vater! ach, was hast Du? sprich!
Doch weint' ich nicht, und diesen Tag lang sagte
Ich nichts, und nichts die Nacht, bis abermal
Des Morgens Licht der Welt im Osten tagte.
Als in mein jammervoll Verliess sein Strahl
Ein wenig fiel, da schien es mir, ich fände
Auf vier Gesichtern mein's und meine Qual;
Da biss ich mich vor Schmerz in beide Hände,
Und Jene, wähnend, dass ich es aus Gier
Nach Speise thät', erhoben sich behende
Und schrie'n: iss uns, dann leiden minder wir!
Wie wir von Dir die arme Hüll' erhalten,
O so entkleid' uns, Vater, auch von ihr.
Da sucht' ich ihrethalb mich still zu halten;
Stumm blieben wir den Tag, den andern noch.
Und Du, o Erde, konntest Dich nicht spalten?
Als wir den vierten Tag erreicht, da kroch
Mein Gaddo zu mir hin mit leisem Flehen:
Was hilfst Du nicht? Mein Vater, hilf mir doch!
Dort starb er — und so hab' ich sie gesehen,
Wie Du mich siehst, am fünften, sechsten Tag,
Jetzt den, jetzt den hinsinken und vergehen.
Schon blind, tappt' ich dahin, wo jeder lag,
Rief sie drei Tage, seit ihr Blick gebrochen,
Bis Hunger that, was Kummer nicht vermag."

Das Bild hat drei Fächer, durch das grüne Mauerwerk des Thurmes verbunden. Im ersten folgt Ugolino dem Ruggieri zum Thurm — torra della fame nach seiner Pein benannt. Heimtükkische Freude im argen stillen Gesicht, stösst Ruggieri mit dem Fuss heimlich die Kerkerthür, die sich so schwer öffnet; in des Gefesselten Brust bäumt sich jammervolle Ahnung auf, während das jüngste Kind in lieblicher Gesundheitsfülle und Unbewusstheit nur ein wenig furchtsam das Händchen vor einem Hunde zurückzieht, mit dem es gern spielen möchte. Auf dem andern Seitenbild versenkt Ruggieri mit zufriedener Miene die Kerkerschlüssel in den unwilligen Arno. Im Mittelbild ist die Todesscene. Jenes Kind ist früher erlöst, als die Brüder. Von dem Antlitz des Vaters hat das Vatergefühl jede Spur des eignen Wehe verbannt; man sieht das Schweigen, das in Dante lauter schreit, als jede Klage. — Unter den bedeutungsschweren Ornamenten des Mauerwerks ist die ewige Strafe Reggieri's nach Dante's Kunde. Ueber den Bogen, durch und über die Zinnen weg glüht — die schöne Sünderin Italia — Himmel und Land und Meer in rothem, gelbem, grünem Lichte seltsam und furchtbar, wie der Athem eines Vulkans, gleissend.

Man will die Färbung zu kalt, zu dünn, zu grell; die Zeichnung zu hart finden; ist es denn dem Künstler hier um malerischen Reiz zu thun gewesen? Soll er, gekünstelter wie ein Gladiator, den entsetzlichen Ausgang weich umschmeicheln? Man hat die Färbung der Landschaft unnatürlich gefunden; die Farbenlichter des Himmels sind oft bis zur Unerschöpflichkeit seltsam, schon bei uns — und ist nicht die Landschaft (wie der Flussgott zu Füssen des Bischofs) mehr Allegorie als Naturbild, um die eine Idee Dante's, das gefallne Italien, möglichst festzuhalten? Ist nicht auf diesem höhern Standpunkte selbst die Fabel in allen ihren Theilen nur Allegorie eines tiefern Inhalts? — Wie will man daher den Ausspruch rechtfertigen: der Maler sei über die Gränzen der Kunst hinausgegangen, habe gemalt, was man nicht malen solle. Welcher Herkules hat der Kunst ihre Gränzsäulen gesetzt? Und der nächste kühne Schiffer umsegelte sie! Wer das Bild des strengen Gerichts ewiger Gerechtigkeit an einem Volk, wie an den Einzelnen, die es uns vorstellen, nicht wichtig genug, den Künstler zu erfüllen? Und wenn das: konnte er widerstehn, es festzuhalten? Man muss alle höhern Bedeutungen wegwerfen und nichts sehen wollen, als das persönliche, körperliche Leiden, um die Aufgabe zu verbannen. — Das Prinzip dieses Widerspruchs ist dasselbe, aus dem manches Werk Beethovens (z. B. seine Sonate Op. III.) manche Ballade von Löwe und andre Werke Künstlern und Kunstkennern Bedenken erregt haben, aus dem auch auf der andern Seite manche Aufgabe andrer Künstler nicht mit voller Wahrheit gelöst worden ist.

Gewinnender allerdings ist eine Aufgabe, wie sie Karl Sohn gelöst und unter No. 705 uns dargestellt hat. Rinald und Armida. Giebt es wohl in all' unsern Opern ein so vollkommnes Duett? Er glühend und berauscht von ihrem Umfangen; sie blond *), jungfräulich, zart und rein und still, nur nach ihm hingewandt, nicht hingegeben. Auf der ruhigen Stirn, im aphrodysisch nach oben gewölbten, taubenhaft sanften Augen, im geschlossenen Munde volle Befriedigung schon am Gewinn und an der Nähe allein des heissliebenden, scheint sie seine Glut an ihrer Brust kühlen zu wollen; die Rechte deutet mehr, sein Lockenhaupt berühren zu wollen, als dass sie es thät', der linke wunderschöne Arm, der ihn umfangen wollen, ruht nur kaum angelehnt auf seiner Schulter. Wohl ist dem südlichen Rinald der deutsch geschaffne Jungfrau die wahre Zauberin, ihr eignes schönstes Wunder.

Unter den Büsten eine Dame mit einem Dutzend moderner fusslanger Haarschleifen. Ein Virtuosenadagio mit Wienerlocken-Aufsatz von Hundertachtundzwanzigtheilen.

*) Nach Tasso (Gries Uebersetzung):
— — »Du, die unter blondem Haar
Und der Gestalt, so zart nnd mädchenhaft — «
»In sich gewandt den Blick, den anspruchlosen.«

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlnug.

# BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 21. Oktober. Nro. 43. 1828.


## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber Volksgesang, besonders den deutschen.

Von A. Henkel.

(Schluss.)

Fast immer schoben diejenigen, welche diesem Gegenstand ihre Aufmerksamkeit widmeten, die Schuld der Abnahme des Volksgesanges auf das Volk selbst, und sprachen von mehr gesitteten und verfeinerten Menschen, bei welchen durch den Geist der wohlthätigen Aufklärung die Spuren eines kindischen und jugendlichen Lebens gleich der Erinnerung früherer Zeiten verschwunden sei, und dass man jetzt unter einem Volke lebe, welches der Lieblingsbeschäftigungen seiner Voreltern vermöge der aufgehelltern Denkungsweise sich schäme. Doch diese Behauptungen waren nie gegründet und wurden immer durch das umgekehrte Verhalten des fraglichen Gegenstandes entkräftet; denn der Hauptkarakter eines Volks bleibt durch alle Zeiten hindurch meist derselbe, ungeachtet das Wissen sich mehr und mehr ausbreiten kann; und somit verliert es weder seine Natürlichkeit, noch die Ehrfurcht für seine Vorfahren und deren Gebräuche. Ja, wenn auch ein bedeutender Theil eines Volkes sich in dieser Hinsicht von dem eigentlichen Volke trennen sollte, so lebt doch der alte Geist immer in der Mehrzahl der übrigen jüngern fort. Nie entging daher dem aufmerksamen Beobachter der rührende Gebrauch, dass Eltern und Kinder sich mit denselben Gesängen in ihrem Leben beschäftigen, welcher ihre Vorfahren sich schon in ihrer Kindheit bedient haben. Es bleibt demnach wahr, dass diese mehr oder weniger bemerkte Abnahme des volksthümlichen Gesanges nicht dem Volke zur Last falle (denn immer und überall gehört Gesang zu den leidenschaftlichen Beschäftigungen desselben) als dass sie vielmehr am Mangel zweckmässiger Volkslieder im ächten Sinne des Worts liege; und auch hier muss man dem Künstler den Vorwurf der Schuld machen.

Es ist in Wahrheit eine der schwierigsten Aufgaben, der Menge zu gefallen und Erfinder von Liedern zu sein, die so heterogene Gesinnungen zu einem Wohlgefallen stimmen können; und nicht mit Unrecht sollten in neuerer Zeit Akademien und Konservatorien dem besten Volkslied eine Prämie zusichern; denn neue Thatsachen bedürfen eines neuen Impulses im Liede, und rastlos ruft der Zeitgeist neue Begebenheiten hervor. Wie nun dem Volk in Rücksicht dieser Lieder Genüge geleistet werden könne, soll durch folgende Regeln, welche ihren Ursprung dem Zusammenhalten und Prüfen der bessern Muster dieser Gattung verdanken, versucht werden.

Vorerst die Frage, wie die Beschaffenheit solcher Lieder sein müsse, damit sie das allgemeine Interesse in Anspruch nehme! —

Hier wird zwischen dem Inhalte des Liedes und der Darstellung desselben durch Töne unterschieden.

Was erstern betrifft, so müsste derselbe allgemein verständlich sein, und jeder gelehrten Anspielung entsagen; entweder das wirkliche Leben in seiner lautern Natürlichkeit umfassen,

oder eine weise Lehre in romantischen Erzählungen, oder abentheuerlichen Fernmährchen und dgl. aufnehmen, weil ein solcher Stoff sich vorzüglich für den kindlichen Karakter des Volkes eignet. Der Dichter muss sodann nur einen Hauptgedanken, an welchen das Uebrige sich mittelbar anschliesst, bemerkbar machen, und diesem einzigen seine ganze sonstige Ideenfülle aufopfern; denn nur dann werden die Sinne am meisten affizirt, wenn man dem Denkvermögen weniger Arbeit aufbürdet. Die Bilder wähle er deshalb aus bekannten Naturgegenständen, oder den gewöhnlichen Beschäftigungen des gemeinen Lebens; denn sie würden ihre Verständlichkeit und somit ihren Zweck verlieren, wenn sie gelehrte Gegenstände berührten, mythologische Anspielungen u. dgl. Das Metrum muss ein gewöhnliches durchaus wiederkehrendes und dem Gehör gleichförmig klingendes sein und in allen Versen einerlei Füsse bekommen. Was den Periodenbau beträfe, so dürften, weil in der Regel die Melodie der einen Strophe auch auf die andern gesungen wird, alle Einschnitte, Abschnitte und Schlüsse der Perioden bei einer wie der andern Strophe nicht verschieden sein, jede Zeile einen Einschnitt in dem Sinne, ohne ihn zu verunstalten, und jede Strophe so viel als möglich ein Ganzes bilden. Noch besser wäre die Eintheilung der Strophe in zwei Perioden wegen der Kadenz des Gesanges, welche gewöhnlich einmal in der Mitte, und dann noch einmal am Ende der Strophe Statt findet. Die sich reimenden Endsilben haben für das Ohr des minder Gebildeten einen unbeschreiblichen Reiz, ohne welchen er sich gar keine Vorstellung von der Poesie zu machen im Stande ist; alsdann dienen sie besonders zum leichtern Auffassen und Einprägen des Textes. Herder hat sich grosse Verdienste um diese Gattung des Liedes erworben, indem er eine ziemlich vollständige Sammlung derselben bewerkstelligte (neuste Auflage 1825). Sodann Büsching und von der Hagen (Sammlung deutscher Volkslieder Berlin 1807) und mehrere andere. Zu den bessern jetzt noch beliebten Volksdichtern werden gezählt: Claudius, Gotter, Hölty, Kotzebue, Miller, Overbek, Stambul, Ustri u. a. In Hinsicht der musikalischen Darstellung des Volksliedes sind Muster: Hiller, Schulz und Reichard; sie vorzüglich erfassten das Wesen dieser schwierigen Aufgabe und widmeten derselben ihr meistes Leben. Aus ihren Forschungen ergeben sich folgende Resultate:

Dass nämlich ein Volkslied, um allgemeine Wirkung zu thun, in möglichst einfacher Folge der Töne und der Bewegung in einem kleinen Tonumfange bestehen müsse. Es soll der künstlichen und gesuchten Harmonien gänzlich entbehren können, und nichts verlieren, wenn es im Einklange, noch weniger, wenn es ohne Instrumental-Musik vorgetragen wird. Der Grundbass ergiebt sich dann schon von selbst aus der Konstruktion des ungekünstelten Gesanges. Ueberall, wo nur schönes Naturbedürfniss befriedigt sein will, ist beim Künstler Verleugnung der Kunst — nicht Unwissenheit in der Kunst — höchste Kunst. Auf diesem höchsten Gipfel ist der Künstler erst wieder dem reinen, unbefangenen und schön organisirten Naturmenschen gleich; dieser nur kann Volkslieder aus seinem Innern singen, jener nur sie machen. Wie schwierig die Lösung dieses Problems sei, zeigen vielfältig verunglückte Versuche der besten Meister, welche der Natürlichkeit im Gesange nachforschen, und die grössten Ungereimtheiten bringen. Ebenso missglückten die Versuche derjenigen, welche glaubten, sich knechtisch an die Poesie anschliessen zu müssen, und deshalb jeder Silbe nur einen Ton zukommen liessen. Man raube dem Liede nicht seinen Schmuck; durchgehende Töne, gut gewählte melismatische Verzierungen erhöhen das Leben des Gesanges, während im Gegentheil die syllabische Ausführung das Lied durch starren Gang ermüden würde. Nie aber darf das regelmässige Verhältniss der einzelnen melodischen Theile zum Ganzen, oder die rhythmische Uebereinstimmung zur Poesie vernachlässigt werden, und ohne die oben genannten Freiheiten zu beschränken, im Liede etwas Unmetrisches oder Planloses ange-

treffen werden. Künstliche Modulationen sind hier eben so wenig an ihrem rechten Orte, wie gelehrte Anspielungen in der Poesie. Am passendsten und eindringlichsten ist die einfache Bewegung von der Tonica zur Dominante, und wieder zu der erstern; diese Ausweichung ist die im Wesen der Töne am meisten begründete, und beim einfachen Lied um so weniger entbehrlich, als sie die natürlichste und gebräuchlichste ist.

„Jeder Ton der Natur neigt sich zu seiner Oberquinte, und bei der noch so geringen Bildung in Tönen schwingt sich selbst das gemeinste Ohr, vermittels des sogenannten Leittons, zur Quinte, als zu einem gewissen frohen Ziele für das Gefühl hinauf, von welchem es sodann ebenso gern wieder in den ersten positiven Ton der Ruhe zurückkehrt.“ Einen eignen Reiz für jede Gattung des Liedes, besonders des Volksliedes, besitzt die wohlangebrachte Wiederholung einer schönen, besonders herauszuhebenden Stelle (Refrain), welche gewöhnlich durch den Eintritt eines verstärkenden Chores bemerkbar gemacht wird. Der Dichter kennt diese Wirkung und wendet sie auch oft passend an, wie dies überhaupt mehr ihn, als den Komponisten angeht. Es ist nicht hinreichend den speziellen Karakter seines Volkes kennen zu lernen, für welches man schreiben will, sondern man richte sein Augenmerk auf Vielseitigkeit in der Ausbildung, auf Umfassung und Prüfen der gesammten nationellen Gesänge.

Diese Beobachtung solcher Erfodernisse, welche hier nur leicht berührt wurden, kann auch der mit den grössten Anlagen Ausgerüstete nicht entbehren, und nur nach gehörig vorhergegangenen, empirischen Versuchen, und dem Studium der bessern Muster muss zum Liede der geistige Funke treten, welchen nur der Künstler, und überdies nur der berufene besitzt. Es mögen hier für das Studium solcher Gesänge noch etliche berühmte neuere und vorzüglich sich in diesem Fach auszeichnende Männer folgen, welche die Poesie mit dem Zauber ihrer Töne übergossen, und noch jetzt im Munde vieler fortleben, sie sind:

„Ebers, Haydn, Harder, Himmel, Hurka, Kranz, Hofmeister, Müller, Methfessel, Nägeli, Pfeifer, Schulze, Schweizer, v. Weber und Zelter.“

Noch eine Quelle, aus welcher das Volk passende Melodieen aufnimmt, sind Oper und Liederspiel; doch nur seltner können sie wegen des weniger allgemeinen Gebrauches ihres Inhalts angewendet werden. Indess hat man auch solchen Mängeln durch die Unterlage eines volksthümlich geeigneten Textes öfters abgeholfen. Wenn hier eines Theils vom Mangel des ächten Volksliedes in Deutschland die Rede war, so hat sich, wie schon bei der oben gemachten Ausnahme bemerkt wurde, andern Theils ein Zweig des Gesanges hier ganz vorzüglich ausgebreitet, welcher ihm einen wohlthätigen Ersatz für das Entbehren des Volksliedes gewähren muss. Diese Art von Gesang hat recht treffend das Nationelle des deutschen Volkes angenommen, und entspricht nicht minder seinem karakteristischen Ernst, als dem ihm so eignen tiefen Gemüth. Es sind diejenigen Gesänge, welche gewöhnlich bei gottesdienstlichen Handlungen, aber auch bei sonstigen Gelegenheiten im gewöhnlichen Leben zur Erhebung des Geistes von einer versammelten Volksmenge angestimmt werden, die man mit dem Namen: Choräle bezeichnet. Man trifft den Choral allgemein an, und nicht sowohl an seinem eigenthümlich passenden Ort, der Kirche, als auch, wie gesagt, bei allen sonstigen Beschäftigungen des Lebens; und auf solche Weise wirklich die Stelle des eigentlichen Volksliedes vertretend. Als einzige Rechtfertigung dieser Aeusserung diene folgendes dem berühmten Lexikographen Gerber nacherzählte Beispiel von Sachsen und Thüringen: wo der Handwerker keinen Morgen vorübergehen lässt, ohne sein Tagewerk mit dem Gesang eines Morgenliedes zu beginnen. An Winterabenden ist es besonders in kleinen Städten und auf dem Lande in jeder Familie Gebrauch, dass der Hausvater nach der Abendmahlzeit Weib, Kind und Gesinde um den Tisch versammelt, um gemeinschaftlich erst ein Tischlied und alsdann ein Abendlied zu sin-

gen; ein Gebrauch, der gewiss nicht wenig zur Sittlichkeit des gemeinen Mannes beigetragen hat. Und diese Behauptung ist gegründet; denn es hat sich hinlänglich bestätigt, dass von allen zur Wirkung und Bekräftigung wahrer Empfindungen für Religion getroffenen Anstalten keine solche Macht besitzt, als diese, welche im gemeinschaftlich gesungenen Liede sich vorfindet. Schon allein dadurch, dass jedes der versammelten Mitglieder selbst dazu beiträgt, erlangt es eine vorzügliche Ueberlegenheit über die beste Musik, die man blos anhört, und dann empfinden wir auch während des Gesanges durch jedesmaliges Verweilen auf jedem Worte seine Kraft weit stärker, als beim Lesen desselben. Diese Gattung des Gesanges gehört desshalb immer zu den wichtigsten Gelegenheiten, grossen Nutzen aus Liedern zu ziehen, und wir können und müssen sehen, mit diesem Ersatz des deutschen Volksgesanges uns zu begnügen und ein glücklicheres Zusammentreffen günstiger Umstände abwarten, in welchem vielleicht für unsern anderweitigen Bedarf von Nationalgesängen ein neuer Morgen heraufzagt; und an das Nichterfülltbleiben eines solchen Wunsches ist um so weniger zu denken, als vielmehr die neuere Zeit für jede musikalische Kunstleistung Ideale geschaffen hat.

---

## 3. Beurtheilungen.

### Ueber den Gesang-Unterricht nach Ziffern in Volksschulen, mit besondrer Berücksichtigung der kleinen Schrift: Beitrag zur Volksnote von Mag. C. A. Klett.

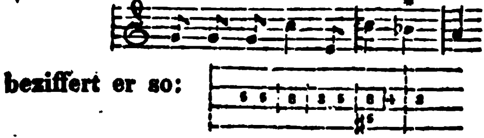
So manches gewichtige Wort ist schon über die Methode: den Gesang in Volksschulen nach Ziffern zu lehren, gesprochen, so oft erwiesen, dass diese ganz unstatthaft sei, und sie uns nur wieder in die erste Kindheit der Notirungskunst zurückführt; dessenungeachtet giebt es noch so viele Verehrer und Vertheidiger dieser Methode; diese eifrige Vertheidigung der Ziffernschrift möchte einen fast glauben machen, dass sie zu dem Zwecke brauchbarer, als die Notenschrift sei; doch ist dies keineswegs der Fall, wie gleich gezeigt werden wird; der Grund dieser eisernen Beharrlichkeit liegt viel tiefer.

Die meisten Gesanglehrer in Volksschulen sind sehr schwache Musiker; sie haben Musik gelernt, weil sie mussten, nicht weil sie Neigung und Talent dazu hatten; diesen wird das Unterrichten sehr sauer; sie sollen etwas lehren, wovon sie selbst nur sehr verworrene Begriffe haben; das muss ihnen denn freilich sehr schwer werden, diesen Lehrern ist es daher bequemer und leichter die Zahlen als die Noten hinzuschreiben; sie geigen oder singen die Melodieen so lange den Kindern vor, bis sie sie nachsingen können; ob die Kinder treffen lernen oder nicht, ist ihnen einerlei; ob diese Art des Unterrichts den Namen Unterricht verdient, bleibe jedem denkenden Menschen überlassen zu entscheiden. — Wenn man nun noch dazu erwägt, wie wenig in den niedern Schulen im Allgemeinen beim Unterricht darauf hingearbeitet wird, das Denkvermögen (nicht das Gedächtniss) auszubilden, und wie sehr ein gründlicher Gesangunterricht zur Bildung des Denkvermögens benutzt werden kann, so muss man erstaunen über die beharrlichen Ziffernlehrer, die statt der trefflichen Notenschrift ein so schlechtes Surrogat einführen wollen.

Die Zahlensystematiker schreien, dass es so schwer sei, den Kindern die Namen der Noten zu lehren, doch ist nichts leichter als dies; in 10 Minuten kann es geschehen; z. B. wenn man den Kindern sagt, die Noten auf den 5 Linien heissen: e, g, h, d, f, in folgendem Vers: Es geht hurtig durch Fleiss sind in den Anfangsbuchstaben der Worte die Namen der Noten enthalten; die Noten zwischen den Linien heissen f, a, c, e, wenn ihr diese als ein Wort ausprecht, so habt ihr face, dies lässt sich leichter behalten, als die einzelnen Buchstaben; die wenigen Noten über und unter der Linie sind dann bald durch den Gebrauch zu lernen. Den Werth der Noten hinsichtlich ihrer Dauer müssen die Schüler durch den Gebrauch lernen, man gebe ihnen erst Tonstücke aus ganzen und halben Taktnoten bestehend, dann welche

aus Vierteln und Achteln u. s. w., mit den Pausen mache man es eben so. Hauptsächlich muss der Lehrer nur sehr behutsam zu Werke gehen, und nicht zu viel mit einem Male vornehmen. Die Tonarten den Kindern zu lehren ist eine Kleinigkeit, zuerst erkläre man ihnen nur die diatonische Leiter von C, dann die von G, D, E und F und zeige ihnen, wozu ♯ und b nöthig sind; um die Zahl der Kreuze und B einer jeden Tonart zu behalten, bediene man sich dann des Logierschen Mittels; hiemit wären denn die gewaltigen Hindernisse besiegt, worüber alle Zahlenlehrer so schreien. Die Kinder haben dadurch doch etwas gelernt, was ihnen in der Folge von Nutzen sein kann. Wenn so ein armer Knabe, der nach den Ziffern singen gelernt hat, Talent zur Musik besitzt und nun ein Instrument erlernen will, so ist sein ganzer bisheriger Unterricht nicht allein ganz und gar für ihn verloren gewesen, sondern er hat sich den Kopf mit so falschen Ansichten vollgepfropft, dass hernach viel Zeit und Mühe dazu gehört, um denselben wieder aufzuräumen; der Schreiber dieses hat leider dies durch Erfahrung gelernt; er kann daher fest behaupten, dass die Kinder durch den Ziffern-Gesang musikalisch getödtet werden.

Das Unstatthafte des Zahlensystems geht schon daraus sattsam hervor, dass es nicht selbständig ist, und muss vieles aus der Notenschrift entlehnen, z. B. die Pausen, die Takteintheilung, das ♯, b und ♮. Wenn man nun so viel von der Notenschrift auf die Zahlenschrift übertragen muss, warum nimmt man nicht lieber die Notenschrift selbst? Ein neuerer Verehrer der Zahlenschrift, der Herr M. Klett hat dies sehr gefühlt, daher durch eine neue Methode ♯, b und ♮ sparen wollen, er hat dadurch aber die Sache noch sehr erschwert; folgenden Satz:



beziffert er so:

Das ♯5 unter der 8 zeigt an, dass hier die Tonart wechselt und dass der Ton, der auf 8 gesungen wird, die 5 einer neuen Tonart ist; wie schwer und unverständlich ist dies für Kinder! — Die Takt-Eintheilung geschieht auch durch Striche; die Pausen werden durch 0 angezeigt; Herr Klett braucht bei seiner Ziffernschrift 4 Linien, warum nicht 5 und dazu die Noten? — Wie sehr leuchtet es hier nicht jedem Unbefangenen ein, dass die Notenschrift die beste sei! — Doch genug über die Meinungen der Lehrer! Ref. schliesst nur mit dem Wunsche, dass doch endlich einmal diese Verirrung, die doch zu keinem erfreulichen Resultate führt, aufhören möge, und dass die Lehrer einsehen mögen, dass beim Gesang-Unterricht nach Ziffern Zeit und Mühe durchaus verloren ist. — C. Girschner.

---

**Gesangübungs-Stücke zum Gebrauch beim ersten Gesangunterricht stufenweis durch alle Intervalle ein,- zwei- und mehrstimmig und 12 der bekanntesten Choral-Melodieen, zweistimmig für Diskantstimmen zunächst für die Töchterschule in Celle, bearbeitet von H. W. Stolze, Organist und Musiklehrer daselbst: Op. 2. Hannover bei Helwing. Preis 18 Gr.**

Der Titel deutet schon hinlänglich den Zweck der vorliegenden Sammlung an, und Ref. kann wohl sagen, dass er durch diese Sammlung erreicht werden kann, wenn nämlich der Gesanglehrer sie mit Verstand und Geschicklichkeit zu benutzen weiss. Ein Haupthinderniss steht nur der allgemeinen Einführung dieser Sammlung in Volksschulen entgegen, nämlich der ausserordentlich hohe Preis desselben; 18 Gr. Kour. für ein Schulbuch zu geben, ist von Eltern etwas zu viel verlangt; noch dazu da der Gesangunterricht kein Hauptgegenstand des Schulunterrichts ist; der höchste Preis dürfte ungefähr 8 Gr. sein, dies würden die Eltern gewiss ohne Weigern geben.

Die Ausstattung ist sehr lobenswerth.

C. G.

---

## 4. Berichte.

### Musik in Leipzig.

Seit unser stehendes Theater mit der Unternehmung des Hofrath Küstner geschlossen ist, hat alle wahren Theilnehmer an der Tonkunst bei uns die Besorgniss ergriffen, dieses Ereigniss

werde gar bald an unserm Musikzustand seine nachtheiligen Folgen äussern. Und in der That ist ja die theatralische Musik eine wesentliche Gattung, durch welche ein Orchester sich bildet; auch sind Konzert und Kirche nicht hinreichend ein Orchester weder hinlänglich zu beschäftigen, noch auch äusserlich zu erhalten. Der Mangel an Gelegenheit zur gemeinschaftlichen Uebung und Zusammenwirkung muss auch den Mangel an Zusammenspiel und Einklang bei einem aus so vielen Individuen bestehenden Ganzen erzeugen. Zudem war dann zu fürchten, dass die bessern Mitglieder bei erster Gelegenheit eine sichere und vortheilhafte Anstellung suchen, andere aber durch Familie und andre Verhältnisse gebunden, oder unfähig, jene zu gewinnen, sich einer andern aber vortheilbringendern Gattung der Musik hingeben möchten. Bis jetzt hat die Hoffnung, dass wir wieder eine stehende Bühne gewinnen könnten, noch Manches zusammengehalten; viele Mitglieder des Orchesters, — aber doch nur vorzüglich die, welche das jetzt fast einzig von Dilettanten behandelte Pianoforte zu spielen verstehen — haben sich mehr dem Musikunterricht gewidmet, andere haben während des Sommers bei den Musikkorps der allzuzahlreichen Gartenkonzerte ihr Unterkommen gesucht. Ein Konzert, welches in diesen Sommer fiel, veranstaltet Mad. Kraus-Wranizky, gegenwärtig bei dere Oper in Hamburg angestellt. Nur eine uns vor mehrern Jahren so lieb gewordne Sängerin konnte dies in dieser Zeit mit solchem Erfolg thun. Was den Gesang dieser Künstlerin anlangt, so hat er allerdings seitdem eine bedeutende Veränderung erlitten; die Stimme ist schärfer und in der Höhe angestrengter geworden; dagegen ist die Gewalt über dieselbe grösser, die Sicherheit und Fertigkeit bedeutender. Die Künstlerin hat sich solide in einer grössern Gattung des Operngesanges angestrengt bewegt. Dadurch hat aber auch die Anmuth gelitten; es scheint, sie könne sich nicht mehr so ganz der einfachen Empfindung hingeben; die theatralischen Gebehrden, mit welchen sie ihren Gesang begleitet, machen aufmerksam auf das, was sie fruchtlos erstrebt. Sonst trug sie zum Entzücken das einfache Lied „an Alexis" vor; jetzt künstliche Variationen darüber mit lateinischem Text, welche nicht die Hälfte der Wirkung hervorbrachten, obgleich wir diese Variationen an sich (von Lindpaintner) in ihrer Art recht hübsch nennen müssen. Mad. K. sang noch eine Scene der Vitellia aus Mozarts Titus, und eine von Rossini, so wie mit unsrer Konzertsängerinn Dem. Grabau aus Bremen ein Duett aus der Oper des letztern, Aureliano in Palmira. Schwung und Sicherheit bewährte sich besonders in letztern Stücken, wobei uns auch die wohllautende Stimme der Dem. Grabau recht wohl that. In diesem Konzerte trug übrigens noch Herr Eichler, ein junges talentvolles Mitglied des Orchesters ein Solostück von Lipinsky (ein, wie es sich von diesem Virtuosen erwarten lässt, höchst schwieriges, aber zugleich auch langgedehntes und nicht durch tiefern Gehalt interessirendes Musikstück) mit grossem Beifall vor. Spohr, zu welchem die Freunde der hiesigen Musik durch Subscription vereinigt, dieses junge Talent jetzt gesendet haben, wird hoffentlich demselben die letzte Weihe geben.

Nach diesem Konzerte war eine grosse Pause in Hinsicht grösserer Musikaufführungen. Zum Rathswechsel führte Herr Kantor Weinlich dann Schichts deutsches Te deum nach Klopstocks Text auf; — ein kräftiges, gründlich gearbeitetes Stück, das denn auch besonders durch den vollen Chor seine Wirkung that. Im September veranstalteten die Musiker des Orchesters, welche durch die Munifizenz des Raths eine den Umständen angemessene Gratifikation empfangen hatten, unter Mitwirkung der Sänger des Musikvereins und der Singakademie ein Konzert zu ihrem Besten in der Universitätskirche, dessen Aufführung Herr Musikdirektor Polenz mit gewohntem Eifer leitete. Eine Symphonie von Mozart (C-dur mit Fuge) und Glucks Ouvertüre zur Iphigenia wogten kräftig durch die heiligen Hallen; Naumanns Vaterunser wurde durch den trefflich gehaltenen Vortrag der Chöre und der Solopartieen (von den hiesigen Dilettanten gesungen) zu einer Anregung wahrer Andacht. Den Freunden des Instrumentalspiels machte das Posaunensolo des wackern Herrn Queisser viel Freude.

Eine Woche vor dem Beginnen der gegenwärtigen Michaeli-Messe zog nun zu grosser Freude der Theaterlustigen die Gesellschaft des Magdeburger Stadttheaters bei uns ein, welche seitdem ihre Gastspiele giebt. Was wir bis jetzt davon gesehen und gehört haben, beweist uns, dass dieselbe dem Personal unsers bisherigen Theaters, wie es im letzten Winter war, wenigstens nicht nachsteht. Die Bühne wurde eröffnet mit dem (seitdem auch wiederholten) Vampyr von Marschner. Neu war für uns die viel liebliches enthaltende Marie von Herold und Fiorella von Auber, im Text und in der Komposition ein sehr schwaches französisches Produkt. Uebrigens wurde Spontinis Vestalin gegeben, worin Madame Franchetti, welche die Hauptpartie sang, sich dem Publikum empfohlen hat, der Maurer und Schlosser wiederholt und manches Brave im Schauspiel geleistet. Etwas Genaueres will ich Ihnen über die Leistungen dieser Gesellschaft am Schlusse derselben mittheilen.

Am 29. September begann von Neuem das hiesige Abbonnementskonzert im Gewandhause, die Freude und Stütze unsrer Musikfreunde. Es wurde eröffnet mit der Symphonie von Kalliwoda No. 1., deren edler Styl sie unter uns beliebt

gemacht hat. Dem. Grabau sang eine Arie von Rossini mit augenscheinlicher Befangenheit, welche die grosse Hitze im Saale bedeutend vermehrte; so konnte nur Einzelnes gelingen; freier bewegte sie sich aber in dem Nachtlied von Otto (das dritte unter den drei Nachtliedern für Sopranstimme mit Begleitung, in Dresden bei Friese erschienen) wie überhaupt der einfache, empfindungsvolle Vortrag, und zumeist das Lied ihr zusagt. Die Komposition erinnert zwar hier und da an anderes, aber sie hat es in sich aufgenommen, ohne dass es ihren Fluss stört. Dem. Reichhold, welche hier als Musiklehrerin sich Verdienste erwirbt, spielte das G-mol-Konzert von Moscheles, nach meiner Einsicht die tiefste und gründlichste seiner Kompositionen, mit einer Präzision, welche hörbar von ihren grossen Fortschritten zeugt. Eine Ouvertüre von Julus Otto eröffnete den zweiten Theil des Konzerts; wir vermissten in ihr die Konzentrirung der Gedanken; Melodie und Ausarbeitung war lobenswerth. Darauf trat der junge, höchst talentvolle Violinspieler Wallerstein (aus Dresden etwa 15 J. alt) auf und spielte Variationen von Mayseder mit Freiheit, Leichtigkeit, Feuer und bewundernswürdiger Reinheit. Er gab darauf ein eignes Konzert im Gewandhause, in welchem die für seine Jahre seltne Bravour und Präcision durch verdienten Beifall belohnt ward. Den Schluss unsers Konzerts bildete Beethovens Komposition von Göthe's Meeresstille und glückliche Fahrt, in welcher geheime Naturklänge wehn, die keine Feder zu beschreiben vermag. In dem Vortrag von Seiten des Chors hängt Vieles, möcht' ich sagen vom Glück ab; namentlich was den ersten Satz anlangt, das Ansprechen des leisesten pianos in einem grossen Saale. Fast möcht' ich rathen, diese Stellen nur einfach besetzt von einer sichern Stimme singen zu lassen. Das richtige Einsetzen, das Anschwellen der Instrumente im zweiten Satze hat nicht minder seine Schwierigkeiten, und der Meister hat hier wacker den Stimmen viel zugemuthet; darum muss man eine Aufführung von dieser Art nicht zu streng beurtheilen.

Zu den Virtuosen, welche diese Messe besuchten, gehört noch eine Mad. Pollini, welche zwischen den Akten eines Schauspiels im Theater auftrat und Variationen von Mayseder mit lautem Beifall des schwachen Publikums abhaspelte. Der Beifall schien doch nur der Kuriosität und der Anstrengung der Dame zu gelten; sie wollte auch als Sängerin auftreten, aber eingetretene Heiserkeit hat uns um den Genuss gebracht. Ein blinder Virtuos Hr. Busse trat im Classigschen Saale als Klarinettvirtuos auf. Hier liess auch Herr Musikdirektor Theus aus Weimar mehrere Abende seine neuerfundenen Tasten-Instrumente hören, über welche ich Ihnen künftig noch etwas berichten werde. Jetzt ist Demoiselle Perthaler aus Grätz, eine empfehlungswerthe Pianofortespielerin, hier angekommen, welche im nächsten Abonnementskonzert auftreten und dann wahrscheinlich ein eignes Konzert veranstalten wird. — Unser wackerer Konzertmeister Matthäi giebt jetzt eine Sammlung seiner beliebten Lieder für Männerstimmen heraus. Herr Claudius, welcher bisher als Musiklehrer und musikal. Korrector hier privatisirte, und wahrscheinlich der Direktion eines Opernorchesters förderlich vorstehen würde, hat eine Oper: Aladin oder die Wunderlampe, wozu er sich selbst den Text nach Oehlenschläger eingerichtet hat, komponirt; vielleicht werden wir in Konzerten dieses Winters einige Stücke daraus hören. Früher hatte schon dieser begabte Komponist an den undramatischen Text einer Oper Arion, welche nicht zu einer Aufführung gekommen ist, Talent und Fleiss verwendet. Auch Herr Julus Otto, dessen wir oben gedacht, und der sich gegenwärtig als Musiklehrer in Dresden aufhält, hat eine Oper komponirt, für welche er Gelegenheit zur Aufführung sucht. Es sollte eine Gewissenssache derer sein, welche einer Oper vorstehen, die Ausbildung solcher Talente durch Aufführungen ihrer Werke zu befördern — wobei man ihnen eine Prüfung durch Einsichtvolle, aber Unbefangene natürlich nicht verdenken würde. Aber wie schwer wird es jetzt dem Opern-Komponisten gemacht, nur zur Anhörung zu gelangen!

## Revue Musicale.

Es ist schon in dem vorigen Jahrgange von dem Unternehmen die Rede gewesen, welches zu Paris vom Herrn Fetis, Professor der Komposition an der Königl. Musikschule, ausgegangen ist, alles, was aus dem Fache der Musik den europäischen Länderkreis erfüllt, nach Möglichkeit zur Kenntniss und Erkenntniss des Publikums zu bringen. Es scheint nicht unzweckmässig, den Inhalt jenes Blattes, welches die Ueberschrift anzeigt, auch unserm Publikum mitzutheilen, wobei wir aber nicht ein für allemal verbunden zu sein glauben, unsre Meinung über diesen Inhalt zu äussern, und im Allgemeinen mehr beabsichtigen, die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was man dort finden könnte, als schon die Wissbegierde zu befriedigen.

In gleicher Weise soll auch das Wesentliche aus the Harmonicon, einer monatlichen zu London erscheinenden Zeitschrift für Musik, mitgetheilt werden.

Wir beginnen mit dem Juni-Heft der Revue musicale. In No. 19. wird Nachricht ertheilt von einer Entdeckung über den Gebrauch von musikalischen Noten bei den alten Griechen. Der Berichterstatter Terne glaubt aus den Handschriften des Aristoxenus *) und Aristides Quin-

*) Schüler des Aristoteles lebte um 330 vor Christo.

tilianus darthun zu können, dass die Griechen nicht, wie bisher auf Treu und Glauben des Meibomius und andrer angenommen sei, nur eine einzige und noch dazu höchst unförmliche und unbrauchbare Weise der Notenbezeichnung gehabt, sondern sich eines Notensystems bedient haben, welches dem heutigen in seinen Elementen ziemlich entsprechend, und das Resultat mehrerer frühern Systeme gewesen sei, die stufenweise auch einen höhern Grad der Vollkommenheit erlangt hätte.

Nach den verschiedenen Noten-Systemen, welche in dem Lande der Griechen nacheinander bis auf den heutigen Tag geherrscht haben, wird die ganze Zeit der griechischen Musik-Geschichte in drei grosse Perioden getheilt, nämlich in die erste von der Einrichtung der panathenäischen Spiele 1500 Jahr vor Christus bis zur Geburt des Pythagoras, in der 47sten Olympiade, oder 590 Jahr vor Christus, ungefähr 910 Jahr; ferner in die zweite bis zur Geburt des heil. Johannes von Damascus 670 Jahr nach Christus, ungefähr 1266 Jahr, und endlich in die dritte bis zum heutigen Tage.

Für die erste Periode hat der Berichterstatter durch Vergleichung der sieben Manuskripte des Aristides Quintilianus der Königl. Bibliothek seine Vermuthung bestätigt gefunden, dass das ziemlich einfache System des Pythagoras mehrere weniger vollkommene Systeme zu Vorgängern gehabt, und dass Meibom in seiner Uebersetzung *) des Aristides Quintilianus ganz willkührlich die Notenzeichen, welche er nicht verstanden, mit andern, dem pythagoräischen System entnommenen vertauscht, und dadurch eine vollständige Verwirrung angerichtet hat.

Wir können nicht umhin, ehe wir weiter gehn, unsern geneigten Lesern nur die Scene in das Gedächtniss zu rufen, wie Christine von Schweden einst jenen Meibom vor versammeltem Hofe zwang, seine altgriechischen selbstverbesserten Noten zu singen, und einen andern ihrer Hofgelehrten, Naude, der über den Tanz der Alten geschrieben, nach Meiboms Musik ein griechisches Ballet zu tanzen. — Scheint nicht die Nemesis schon damals gewaltet zu haben, welche die Königin lehrte, wahre Erkenntniss des Geistes der Alten von aufgeblasener blinder Antiquitäten-Riecherei zu unterscheiden?

Was würden wir in unsern Tagen für Konzerte zu hören und Ballets zu sehen bekommen, wenn alle die Meibome und Naude's, die Gaji und Caji, die Requiem-Schmecker und Beethoven-Besserer singen und tanzen sollten, was sie erlauscht, erforscht und erfunden?

*) Antiquae Musicae auctores septem, graece et latine Marcus Meibomius restituit ac nobis explicavit Amsterdami, apud Ludovicum Elzevirum 1652 (2 vol. in quarto).

Aristoxenus, der älteste Schriftsteller über die griechische Musik in seinen „Elementen der Harmonie" versichert, dass alle seine Vorgänger nur von den Systemen der Harmonie gesprochen, und die übrigen Systeme, das diatonische und chromatische, nicht erwähnt haben.

Hierunter sind nach dem Dafürhalten des Herrn Terne (in No. 21) die vor pythagoräischen Musiker zu verstehn, indem Aristides Quintilianus vom Pythagoras ein System angiebt, worin schon auf das diatomische und chromatische System Rücksicht genommen ist.

Herr Terne hat bereits Einiges von diesem System beigebracht, in den folgenden Nummern aber erst das Weitere versprochen, und glauben wir erst durch das Folgende in den Stand gesetzt zu werden, unsern Lesern jenes System klar zu machen. —

Unter dem Artikel Variétés finden wir Nachricht von dem Akukryptophon oder der Zauber-Leier, einem musikalischen Instrument, erfunden von Wheatstone zu London, wo es 1822 zu hören gewesen. Wir erfahren, dass es seinem Erfinder infinement d'honneur machen und nach Versicherung eines englischen Schriftstellers auf das Prinzip der Mittheilung der Schwingungen gegründet sein soll, auch dass es wie eine Uhr aufgezogen worden und eine Mannigfaltigkeit von Tönen daraus hervorgegangen sei. Im Ganzen aber müssen wir gestehn, keine bestimmte Vorstellung des Instruments erhalten zu haben.

Theater zu Neapel. Siehe da! ein vaterländischer Held auf dem Theater, Friedrich der Zweite in Schlesien ist gegeben nebst einem Konzert zum Benefiz des jungen Violinisten Giacomo Filippa im Theater Re. Haben wir solches Stück schon in Deutschland?

## Bekanntmachung.

Der Wunsch, mit dem wir im vorigen Jahr die Vorlesungen des Herrn Professor Breidenstein angekündigt: dass er in einem für unsre Zeit unentbehrlichen Unternehmen Nachfolger finden möge, beginnt in Erfüllung zu gehen.

Herr C. F. J. Girschner, unser geehrter Mitarbeiter, eröffnet mit dem nächsten Monat eine Vorlesung über das Logiersche Musik- und Musiklehr-System mit vergleichenden Blicken auf andre Tonsetzlehrer. Zu dem ersten Theil seiner Vorträge ist er als unmittelbarer Schüler Logiers gewiss beglaubigt; mit dem letztern erfüllt er eine angemessene Aufgabe, der sich Logier nach seiner besondern Ansicht nicht unterziehen wollen. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 29. Oktober. Nro. 44. 1828.

# Auffoderung.

Die Herren Musikverleger H. G. Nägeli und A. M. Schlesinger haben dem musikalischen Publikum Deutschlands die Herausgabe der beiden grössten Werke unsrer Kunst:

**Der H-moll-Messe nnd der Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, beide von Johann Sebastian Bach**

versprochen. Zu lange für die sehnlichen Wünsche aller, die so glücklich gewesen sind, vorläufig mit diesen Werken bekannt zu werden, und zu lange für das Bedürfniss aller Freunde und Kenner der Tonkunst zögern sie mit der Erfüllung des Versprechens, mit der Vollendung des ehrenvollsten und wichtigsten Unternehmens, das sich einem Musikverleger darbieten kann; der Sinnspruch: wer bald giebt, giebt doppelt, kann wohl selten angemessener in Erinnerung gebracht werden, als eben hier.
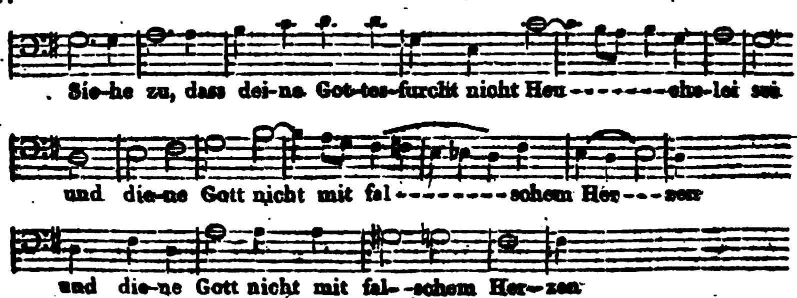
Wir bitten, gewiss in Uebereinstimmung mit sehr Vielen, die Herren Nägeli und Schlesinger um Beschleunigung ihrer Unternehmen, oder wenigstens um vorläufige Nachricht über die Lage der Sache und die Zeit der wahrscheinlichen Vollendung.

Mehrere Kunstfreunde.

* * *

## Nachträgliche Bemerkung zu dem Bericht über die G-dur-Messe von Johann Sebastian Bach in No. 31 und 32 der Zeitung von 1828.

Schon im Eingang der Nachricht von der Herausgabe dieses Werkes ist der Zweifel über die ursprüngliche Bestimmung der Komposition zu einer Messe nicht unerwähnt gelassen. Die einzige damals dem Ref. bekannte Notiz konnte ihn um so weniger bestimmen, den Messentext für den untergeschobenen zu halten, da er den Hauptsatz, Kyrie und Christe eleison mit diesem lateinischen Texte bereits aus den Beispielen zu Marpurgs Abhandlung von der Fuge kannte. Jetzt aber findet sich in dem alten Manuscript einer Kantate von Bach derselbe Satz mit folgendem deutschen Texte:



Der Einklang dieses Textes besonders mit dem ersten Thema, namentlich im dritten und vierten Takte, dann mit dem zweiten Thema in der ruhigen Lehrweise der ersten Worte, so wie in den malerischen Schlangenwindungen des „falschen Herzen“ erregt allerdings stärkere Zweifel gegen die Originalität des lateinischen Textes zu dieser Komposition, die fast zur Gewissheit werden, wenn man ein Tenorsolo mit Begleitung der Oboe, dem in der Messen-Ausgabe die Worte:

„Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe“ —

zuertheilt sind, ebenfalls in jener deutschen Kantate und mit einem gar seltsam von dem lateinischen abweichenden Texte wiederfindet:

> Falscher Heuchler Ebenbild
> Können Sodoms Aepfel heissen.
> Die mit Unrath angefüllt
> Und von Aussen herrlich gleissen.
> Heuchler, die von Aussen schön,
> Können nicht vor Gott bestehn.

In dem Bericht ist dieser Satz unter den andern mit erwähnt, zu seiner Würdigung und Bezeichnung aber nichts gesagt worden, weil der Ref. keine Uebereinstimmung zwischen Musik und Text aufzufassen vermochte und nach der natürlichen und unerlässlichen Demuth dem grössten Meister gegenüber die Schuld daran nur sich beimessen konnte. Der jetzige Fund zeigt nun freilich eine dritte und, in diesem Maasse wenigstens, ganz unerwartete Aufklärungsart.

Schwerlich giebt es in der ganzen musikalischen Litteratur eine seltsamere Parodie in ernsthafter Absicht unternommen. Der letztere Text zeigt, wie man dazu bewogen worden sein mag; man hat ihn in seiner Derbheit unschön, unpoetisch gefunden und ist jener unsern Theoretikern (tiefer, als sie selbst wissen) eingewurzelten Meinung nachgegangen, dass Tonkunst überhaupt keines bestimmten Ausdrucks fähig sei. Die Konsequenz ist unbestreitbar — und ein trefflicher Fingerzeig auf die Haltbarkeit der zum Grunde liegenden Kunstansicht.

Wie wird aber, nachdem man sich für die Originalität des deutschen Textes fast unbedingt entschieden hat, die Auslegung der Themata in Bezug auf den lateinischen bestehen können? — Könnte sie nicht bestehen, so würde jedenfalls nur ein Fehlgriff des Ref. daraus zu folgern sein, zu dem die ältere im Marpurg befindliche und die neuere Ausgabe Anlass gegeben; gegen die Grundsätze würde eine so gewissermaassen aufgedrungene unrichtige Anwendung nichts beweisen. Allein jeden wesentlichen Zug jener Auslegung findet Ref. durch den deutschen Text nicht nur nicht widerlegt, sondern sogar bekräftigt. Von dem ersten Thema wurde damals gesagt:

> So tritt nach dem ruhig emporschreitenden Gang unsers Thema's das Zurücksinken (Takt 3 und 4) in die Unterquinte, und eine Terz tiefer

dies zu den deutschen Worten: — Gottesfurcht nicht —

> in die kleine Septime mit bewegterm Ausdruck demüthiger Scham und Besorgniss eines kindlichen Herzens hervor und hebt sich wieder mit dem Ausdruck sanft dringender Bitte.

Die deutschen Worte: dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei — lassen in dem letztern Zug den Ausdruck sanft dringender Mahnung oder Warnung; in dem, was damals als demüthige Scham und Besorgniss bezeichnet wurde, die milde aber bewegte Sorge des zugleich würdigen und demüthigen Lehrers und Gewissensraths (so erscheint Bach oft) gewahren. Wenn ferner von der Umkehrung dieses Thema's damals bemerkt wurde, dass sie nicht als blosses Kunststück oder als geschicktes Umgehen einer formalen Inkonveniens, sondern als geistig bedeutend anzusehen sei und dass Bach ihr besonders im dritten und vierten Takt „noch wärmern und zartern Ausdruck“ verdanke: —




so zeigt sich auch im deutschen Text das gewichtigere Hervorheben der Furcht Gottes, und im Gegensatz dazu die zurücksinkende Scham bei dem Worte Heuchelei, die in jenem Bericht nur allgemein als „zarter" bezeichnet wurde, weil jene Nüanze des Gefühls „demüthige Scham," schon zuvor erwähnt war. — Hat nun Bach den zweiten Theil des deutschen Textes: und diene Gott nicht mit falschem Herzen — als drittes Thema wiederholt, in den beiden Messen-Ausgaben aber sind dazu die Worte Christe eleïson verwendet: so widerspricht auch hier der wiederholte, wichtige Abschnitt des Textes nicht der damaligen Bezeichnung des musikalischen Ausdrucks, als eines bewegtern, dringendern, flehendern, — als insofern das letzte Wort nur eine verstärkte Bezeichnung mit Rücksicht auf den voraussetzlichen Text ist. Endlich ist „die Sinnesverschiedenheit des Kyrie und Christe," die jener Bericht hervorhob, auch mit Annahme des deutschen Textes in der Musik nicht zu verkennen und mit letzterm Text wohl zu vereinbaren; so wie auch das über den Fortgang des ganzen Satzes Gesagte durch den deutschen Text nirgends aufgehoben, sondern freilich nur auf einen speziellern, weniger wichtigen Gedanken übertragen wird. Und so darf Ref. hoffen, dass die des Originaltextes entbehrende, auf einen fremden Text verwiesene und doch in allem Wesentlichen haltbare Auffassung der einzelnen Sätze und des Ganzen als unabsichtliche und darum noch zuverlässigere Bestätigung der Grund-Ansicht *), die ihn dabei geleitet, gelten wird.

Marx.

---

## 2. Freie Aufsätze.

### Zu der Formenlehre einer Sonate u. s. w. von H. Birnbach.

(Schluss.)

#### 1. Menuett und Scherzo.

Die Menuett, welche man früher nur als Tanz ausübte, wurde später in grössern Instrumental-Werken unter die Reihe der darin vorkommenden Tonstücke aufgenommen und gewöhnlich nach einem langsamen Tonstücke (um die Gemüther wieder zur Fröhlichkeit zu stimmen) gesetzt. Da über deren kürzere Form schon in mehreren bekannten Lehrbüchern abgehandelt ist, so erwähne ich nur, dass man sich an dieser nicht begnügte und sie durch Zusätze verlängerte, wodurch eine grössere Form entstand, welche ich hier mittheile. Die Komponisten hielten sich nicht mehr an die der Menuett eigenthümliche rhythmische Folge, sondern brachten gleich Anfangs längere Sätze an, als in das Tonstück ursprünglich gehören, und modulirten zunächst nach derjenigen Tonart, worin sie beabsichtigten, den ersten Theil zu enden. Die Tonart musste eine nächstverwandte, das heisst, Ober-Dominante, Ober- oder Unter-Mediante sein. Sie bezeichneten diese entweder durch einen neuen Gedanken, oder auch nur durch einen Schlussatz und endigten damit den ersten Theil. Den 2ten fingen sie entweder in der Tonart, worin der erste endigte oder auch in einer beliebigen andern an und setzten das Tongewebe mit den melodischen Figuren durch mehrere Tonarten beliebig fort; bezeichneten, indem sie sich in einer oder der andern mehr oder weniger aufhielten, bald diese bald jene, und suchten das Ganze so einzurichten, dass eine Art Mittelsatz (wovon ich früher geredet habe) herauskömmt, worauf das Thema der Menuett noch einmal wiederholt wird. Nach dessen Wieder-

*) Wenigstens einige Züge derselben sind in der „Kunst des Gesanges" §. 863 und f. mitgetheilt; so weit davon in den Bezirk jener Schrift gehörte. Wenn hierin Lautier in seiner bald näher zu besprechenden Schrift (praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie) nur den Versuch sieht, jedem Intervall einen bestimmten Wortsinn beizulegen, so dürfte dies eben so unrichtig befunden werden, als die Bemerkung, dass „Andre, wie z. B. Kirnberger" sich die gleiche Aufgabe gestellt.

holung richteten sie die Modulation so ein, dass der Satz, womit der erste Theil endet, nun in der Haupttonart folgen und das Tonstück darin enden kann.

Auf eine ähnliche Weise verfuhren sie mit dem Trio, nur mit dem Unterschiede, dass sie, wenn die Menuett nach besondern kontrapunktischen oder kanonischen Regeln der Tonsetzkunst, bearbeitet wurde, das Trio dagegen nur einfach aber doch melodiereich setzten, — oder umgekehrt.

Mit der Menuett in der weichen Tonart verhält es sich nun eben so, wie mit der in der harten.

Ich darf nicht übergehen zu bemerken, dass dazu sowohl eine der Haupttonart verwandte als auch fremde Tonarten gewählt wurden, welches ganz der Willkühr des Tonsetzers überlassen bleibt.

So hat unter andern Beethoven in seiner 7ten Symphonie die Menuett in F- und das Trio derselben in D-dur geschrieben, auch ändern die Komponisten öfters bei dem Trio das Zeitmaass und mitunter auch wohl die Taktart. Beethoven hat in seiner 9ten Symphonie die Menuett in dem gewöhnlichen, das Trio derselben aber im $\frac{2}{4}$ Takt, ersteres in D-moll und letzteres in D-dur gesetzt. Menuette, deren Trio in demselben Zeitmaass ausgeübt wird, sind weniger selten. Ein Beispiel hievon, wo beides in einer Tonart ist, finden wir in dem Quartett op. 45 von Haydn; ein andres, wo das Trio in der nächstverwandten Tonart ist, finden wir in Beethovens 3tem Quartett op. 59 in C-dur. Ein Beispiel, wo das Trio in einer verwandten Molltonart ist, finden wir in Haydn's 2tem Quartett op. 45. Ein Beispiel, wo das Trio in einer fremden Tonart ist, in Haydn's 1tem Quartett op. 77 in G-dur und in dem 2ten Quartett desselben Hefts in F-dur.

Mit den Menuetten in der weichen Tonart verhält es sich anders, indem zu dem Trio gewöhnlich entweder eine verwandte oder fremde Dur-Tonart gewählt wird.

## 2. Variation.

Variationen giebt es zweierlei, die melodische, und die harmonische. Beide können in Beziehung auf Arbeit noch weiter eingetheilt werden; es kann erstens bei der melodischen Variation die durch Notenfiguren hervorgebrachte Veränderung nur in der Melodie-führenden Stimme angebracht sein; zweitens können sie bald von dieser bald von jener Stimme ausgeübt werden; drittens kann man auch eine besondre Notenfigur wählen und diese von mehrern Stimmen wechselseitig ausüben lassen. Bei der harmonischen Variation können entweder fremde Harmonien zur Begleitung des Themas gewählt werden, oder sie können noch mit besondern Notenfiguren nach den Regeln des doppelt vermischten Kontrapunkts bearbeitet und endlich so gestellt sein, dass die Hauptfigur von den verschiedenen Stimmen kanonisch nachgeahmt wird.

Von ersterer Gattung finden wir so viele Beispiele, dass es nicht nöthig ist, deren hier anzuführen; von letzterer, bei welcher das Thema entweder ganz in einer, oder theilweise in verschiedenen Stimmen vorkömmt, finden wir in dem 2ten Quartett von Haydn op. 77 und in dem 3ten op. 45. Auch in dem 5ten Quartett von Beethoven und endlich in einer Klaviervariation über das Thema: „Freut euch des Lebens“ op. 8 von mir Beispiele. — Nun wäre nur noch zu bemerken, dass bei der freien Gattung sich Tonsetzer erlaubt haben, das Thema in verschiednen Taktarten in veränderter Gestalt auszuüben. In beiden Fällen findet es aber statt, dass nach der letzten Variation eine Coda folgt, wodurch das Gehör zur Ruhe gebracht und gestimmt wird, nichts mehr zu erwarten.

## 3. Finale.

Das letzte Tonstück wird auf zweierlei Art, entweder völlig wie das erste Tonstück, oder in Form eines Rundgesanges bearbeitet. Im ersten Falle nennen es die Tonsetzer Finale, welches, da das Gepräge des Ganzen einen andern und zwar eigenthümlichen der Sache angemessenen Karakter haben muss, sich von dem ersten unterscheidet. Auch findet bei diesem Ton-



stück statt, dass dessen Thema aus 2 Theilen bestehen darf, welche nach Willkühr des Tonsetzers ein auch zweimal ausgeübt werden können. Bei zwei Theilen kann der erste, in irgend einer der Haupttonart verwandten Tonart endigen, der zweite Theil aber nur in der Haupttonart, worauf das Tonstück nach Art eines ersten Stücks weiter geht, bis der erste Theil desselben völlig beendet ist, welcher in den meisten Fällen wiederholt wird. Viele Tonsetzer aber wiederholen oft nur das Thema, womit das Stück anfängt und geben hierauf gleich zum 2ten Theile des Tonstücks über. Auf diese Art hat Beethoven das Finale seiner 2ten Orchester-Symphonie in D-dur und der 7ten Symphonie in A-dur geschrieben.

Der 2te Theil dieses Tonstücks, welcher unmittelbar entweder nach dem Ende des ersten oder nach der Wiederholung des Themas erfolgt, so auch der dritte desselben, wird völlig so bearbeitet, wie es von mir bereits in diesen Blättern erörtert wurde. Es darf daher nur noch in Erinnerung gebracht werden, dass das letzte so wie das erste Tonstück mit Ausnahme des Themas nach allen früher erwähnten Formen zu schreiben frei steht. Als Belag dessen bemerke ich, dass Beethoven das letzte Tonstück seines fünften Quartetts, Mozart das Finale seines 3ten Quartetts op. 18 nach der Form eines ersten Stücks geschrieben hat. Das Thema des erstern besteht nur aus einem und das des 2ten aus zwei Theilen. Beide Tonstücke sind nicht nur streng nach der ersten Form eines ersten Tonstücks, sondern auch auf eine gelehrte Weise bearbeitet und darin an diesem und jenem Ort sehr gute Kontrapunkte und andre Kunststücke der Tonkunst angebracht worden. In der weichen Tonart finden wir das letzte Tonstück des zweiten Quartetts von Beethoven in E-moll nach einer 4ten Form (wovon ich bei dem Tonstück der weichen Tonart redete) und das letzte Tonstück aus der 2ten Orchester-Symphonie von Mozart in G-moll, dessen Thema 2 Theile hat, nach der ersten Form bearbeitet. Auch diese beiden Tonstücke sind streng und gelehrt geschrieben und werden als Belag genügen. Wenn das letzte Tonstück eines Werkes nach Art eines Rundgesanges bearbeitet wird, so kann dieses sowohl nach einer ältern als auch neuern Form statt finden. Die ältere Form ist schon, als ich das 2te Tonstück einer Sonate abhandelte, von mir aufgestellt worden.

Es darf daher nur noch erinnert werden, dass bei Tonstücken, welche man in einem geschwindern Zeitmaass ausübt, die Anzahl der Takte bei diesem oder jenem Satz vergrössert und wohl noch einmal so viel als bei langsamen Tonstücken gewonnen werden dürfen; und dass, wie bei den langsamen Tonstücken, dieser oder jener Satz an diesem oder jenem Ort weggelassen wird. Tonstücke nach dieser Form geschrieben, finden wir sehr häufig in ältern Tonwerken, als in den Symphonieen von Haydn, Mozart u. s. w., unter andern in Haydn's erstem Quartett in B-dur (7te Lieferung) wie auch in Beethovens 4tem Quartett in C-moll. Haydn hat in dem letzten Stück statt des eigentlichen Maggiore das erste Thema verlängert und auf eine überraschende Weise dessen Figuren bald in dieser bald in jener Stimme zum Vorschein gebracht; dagegen hat Beethoven alle die zur Form gehörigen Sätze ausgeschrieben und an seinem Ort angebracht. Die neuere Form bei einem Rondo ist aus dem ersten Tonstück der harten und weichen Tonart hergenommen. Das Thema desselben mag nun einen oder zwei Theile haben, so wird hierauf wie bei dem ersten Tonstück fortgefahren, bis der erste Theil desselben völlig beendet ist, worauf statt des zweiten Theils das Thema von vorn angefangen, und wenn es in der harten Tonart ist, ein Minore, und in der weichen Tonart ein Maggiore folgen muss, nach Art, wie es von mir schon erörtert wurde. Man wird leicht einsehen, da ein Rondo in der harten Tonart ein Minore und in der weichen Tonart ein Maggiore, das Finale abe reinen nach irgend einer von mir bereits angegeben Form abgefassten Mittelsatz haben muss, dass nur durch diese Theile eines Tonstücks sich eins von dem andern unterscheidet, worauf sowohl bei

dem Finale als auch Rondo der neuern Zeit das Tonstück wieder von vorn angefangen und nach dem Thema auf die Art fortgesetzt werden muss, wie es bei dem dritten Theil eines ersten Tonstücks statt findet. Ist man mit allen diesen Sätzen, welche darin vorkommen müssen, fertig, so kann das Thema, womit angefangen wurde, entweder noch einmal wiederholt, oder auch ohne Wiederholung desselben das Tonstück mit einem passenden Schlussatz beendet werden.

Da die Komponisten mehr noch bei einem Rondo als einem Finale bald an diesem oder jenem Ort der Tonstücke zur eigentlichen Form gehörige Sätze weggelassen haben, so kommt man oft in Versuchung, ein Rondo für ein Finale und ein Finale für ein Rondo zu halten; denn bei dem Finale pflegen sie in neuerer Zeit oftmals den Mittelsatz, bei dem Rundgesang in der harten Tonart das Minore und bei dem in der weichen das Maggiore wegzulassen, wodurch eigentlich diese Tonstücke sich allein von einander absondern. Ueberhaupt beabsichtigen die Komponisten, weil sie statt des ganzen Theils beim Finale oftmals nur das Thema wiederholen, dessen eigenthümliche Form zu verdunkeln, um den Zuhörer zu überraschen.

Auch haben sie nach dem Minore den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks und den Gang nach der Ober-Dominante der Haupttonart weggelassen und statt dessen den 3ten Theil desselben gleich mit dem 2ten Thema des Tonstücks begonnen, in welchem Falle das Rondo von dem eigentlichen Finale, wenn ein Minore darin vorhanden, dennoch zu unterscheiden ist. Seltnere Fälle sind freilich Tonstücke, bei welchen nur der erste Theil völlig hingeschrieben und nach diesem das Thema wiederholt wurde, worauf das Tonstück mit einem Schlussatz alsbald endigt. Diese gehören auch nur unter die kleinern Gattungen, wie z. B. Rondo napolitain von Steibelt u. s. w.

Rondo's, worin alle Theile vorhanden sind, finden wir in mehrern Quartetten u. s. w. von verschiedenen Komponisten, unter andern in Beethovens 2ter Orchester-Symphonie D-dur und in der 6ten in B-dur, in einer Sonate mit obligater Violin in Es-dur vom Verf. (beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen). Ein Rondo in der weichen Tonart finden wir in einem Quintett in C-moll von Beethoven, welches im Klavierauszug unter dem Namen: Sonate pathetique erschienen ist, worin alle zur Form gehörigen Sätze angebracht worden sind. Rondo's in der harten und weichen Tonart, bei welchen eine öftere Wiederholung des Thema's sowohl, als auch andre zur Form gehörenden Sätze weggelassen wurden, finden wir erstens: in Mozarts 5ten Quintett inG-moll, dessen Rondo in G-dur ist und kein Minore hat; zweitens: in dem Klavierkonzert: Les adieux in E-dur von Hummel, und andern Kompositionen mehr.

Soviel über die Sonatenform, wobei schliesslich nur noch zu bemerken ist, dass eine Sonate Symphonie u. s. w. früher aus 5 Tonstücken bestand: aus einem ersten Allegro, Adagio oder Andante, Menuett, Variation und einem Finale oder Rondo, wovon in letztern Zeiten bald die Variation bald das Adagio weggelassen wurden. Die vollständige Form hat Beethoven durch sein grosses Septett, worin alle Sätze und 2 Menuetten verschiedner Art enthalten sind, in neuerer Zeit in Erinnerung gebracht.

---

## 3. Beurtheilungen.

**Grosse Fortepianoschule von Aug. Eberhard Müller. Achte Auflage mit vielen neuen Beispielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass von Karl Czerny. Leipzig bei K. J. Peters.**

In derselben Absicht, in der vor Kurzem an das wichtigste Werk über Chorgesang (von Nägeli) erinnert wurde, führen wir unsre Leser jetzt zu der Müllerschen Klavierschule. Von Löhlein angelegt, von Müller überarbeitet, endlich nochmals von Czerny verbessert und vermehrt, erscheint sie nach Karl Philipp Emanuel Bachs und neben Türks Lehrbuch als das wichtigste, in ihrer Verbreitung durch acht Auflagen als das gesuchteste und gekann-

teste Lehrbuch über Klavierspiel. In mancher erheblichen Rücksicht würden der türkschen Klavierschule Vorzüge beizumessen sein (wenn man über sie das Urtheil eines Schülers von Türk zulassen will); für die ausgebreitetere Publizität der vorliegenden Schule scheint besonders der Virtuosenruf und die lange Lehrpraxis ihrer Verbesserer entschieden zu haben. Denn Müller ist durch zahlreiche Uebungsstücke von den leichtesten bis zu seinen, pädagogisch musterhaft gedachten und ausgeführten Capricen noch jetzt in Thätigkeit; Czerny aber hat sich bei dem Erscheinen der achten Auflage bereits einer mehr als zwanzigjährigen Praxis zu rühmen. Eben daher scheint indess das Werk geeigneter, als das türksche, uns zu vergegenwärtigen, wie weit wir bis zu ihm, bis zu der neuesten Zeit, in der Lehre vom Klavierspiel gelangt sind. Hieran vermag sodann jeder, der Fähigkeit und edlen Eifer für das allgemeine Beste hat, die einzelnen Verbesserungen und Erweiterungen, oder die Plane vervollkommneter Methode zu knüpfen; und es fehlt dazu nicht an tausendfältigem Stoff — es sollte auch unter den Tausenden von Klavierspielern und Klavierlehrern nicht an fähigen Arbeitern fehlen, wenn nur der Gemeingeist unter uns verbreiteter wäre. Hieran wird sich aber auch ferner die Beurtheilung neuerer Werke, die Untersuchung über ihre wesentliche Bedeutung, leicht und folgreich anschliessen. Zunächst dürfte Logiers Werk in Betracht kommen; bald hoffentlich wird auch Hummels Klavierschule folgen — zwei Erscheinungen, die schon für sich einer vorbereitenden Betrachtung werth sind. Insofern aber beide Männer weniger eine wissenschaftliche, als eine praktisch — empirische Richtung (obwohl nach sehr verschiedenen Zielen) offenbart haben: geht ihnen um so schicklicher das Werk von reinen Praktikern, als das des wissenschaftlichern Türk voran.

Da wir uns vor kurzem an Nägeli's konsequenter Methode erfreut haben und in Logier bald ein verwandtes Streben erblicken werden: so mag uns der Gegensatz im vorliegenden Werk um so mehr auffallen. Es äussert sich hier auf eine zweite Weise das Unsystematische und Unmethodische der frühern (und noch jetzt ausgebreitetsten) Lehrweise. Da man sich über Methode in der Musik noch nicht allgemein verständigt hat; so fand jener (Nägeli) sich bewogen, seinen Stoff sogleich in methodischer Form vor uns auszubreiten; Müller und seine Theilnehmer geben nur den Stoff — sie reihen an einander, was sich ihnen als wissenswürdig und nothwendig für den Schüler hinstellt. Dabei kann es kaum fehlen, dass manches Entbehrliche (z. B. in der Lehre von der Notengeltung die lateinischen Benennungen:

○ (semibrevis) 𝅗𝅥 (minima) ♩ (semiminima) ♪ (fusa oder unca) 𝅘𝅥𝅯 (semifusa) 𝅘𝅥𝅰 (subsemifusa) 𝅘𝅥𝅱 (fusella)
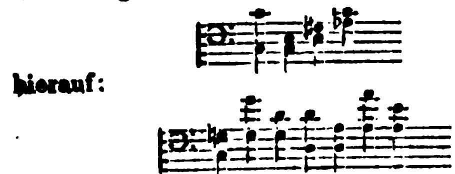
wobei denn noch immer die maxima, longa und brevis, so wie die Benennung von 𝅘𝅥𝅲 fehlen) mit unterläuft, manches übersehen oder unfertig hingestellt wird. Ein Nägeli setzt weder im Schüler noch im Lehrer irgend etwas voraus, als die unentbehrliche Anlage, den ernstlichen Willen und die allgemeinen Vorkenntnisse. Er will der Schöpfer des Lehrers werden, um durch ihn, als sein Organ, alle Schüler zu lehren; daher vielleicht die Abwendung manches besserbegabten Lehrers, der auch eine vorübergehende Dienstbarkeit des Geistes scheut — ohne die man freilich nicht zur vollen Herrschaft gelangt. Müller und mit ihm fast alle Schriftsteller dieses Faches setzen einen Lehrer von — möglichster oder bebeliebiger-Vollendung — setzen in ihm etwa ihr eignes Verfahren und Geschick voraus und gehen ihm nun mit einer Summe mehr oder weniger geordneter Bemerkungen, Rathschläge, Lehren zur Hand.

Dies offenbart sich schon in einer allgemeinen Uebersicht des Inhalts.

In der Einleitung wird über das Instrument, Lehren und Lehrart im Allgemeinen gesprochen. Das erste Kapitel bringt die Tasten- und Notenkenntniss (Noten als Tonzeichen) das dritte erst die Versetzungszeichen, das vierte die Tonleitern, — Tonarten und Vorzeichnungen. Dazwischen handelt das zweite Kapitel von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pausen, das sechste vom Takt und (schon vor diesem) das fünfte „von besondrn Zeichen zur Bezeichnung der Dauer des Stücks," — dann von besondern Zeichen des Vortrags, obgleich die Lehre von den Verzierungen erst im achten Kapitel und allgemeine Vortragslehre gar erst im neunten auftritt. Dazwischen, im siebenten Kapitel die Lehre von der Fingersetzung und im zehnten von der Temperatur und Stimmung. So ist allgemeine Lehre, Anweisung zur technisch guten Exekution und höhere Vortragslehre durcheinander geschoben. — Der Anfang bringt eine Generalbasslehre in ähnlicher Aufstellung, wie es scheint, vornehmlich um des Generalbasspielns willen. Wüsste man der Harmonielehre keinen andern Nutzen abzugewinnen, so möchte sie von Polizei wegen verboten werden. So ist nun der Inbegriff alles für den Klavierspieler und Lehrer Wissenswürdigen im Allgemeinen allenfalls gegeben (mit mehr oder weniger Vollständigkeit, Richtigkeit und Genauigkeit im Einzelnen), aber in welcher Mischung! Wer nicht eine zuverlässige Vorstellung vom Ganzen in sich trägt, möchte sie hier schwerlich erlangen.

Versuchen wir wenigstens eine äusserliche Ordnung in unserm Berichte fest zu erhalten.

Das Instrument. S. 1 und 2 hinlängliche Nachricht von den drei Hauptarten: Klavier, Pianoforte und Flügel (Kielenflügel) von ihren nothwendigen und wünschenswerthen Eigenschaften. S. 240 u. f. eine Notiz über natürliche (ursprüngliche) und temperirte Tonverhältnisse, gleichschwebende und ungleichschwebende Temperatur, mit Beziehungen auf Cladni, Marpurg, Kirnberger, — für den eigentlichen Zweck des Spielers und Lehrers wohl ganz entbehrlich und für sich selbst unbefriedigend; die Geschicklichkeit des Stimmens namentlich ist ganz empirisch zu erwerben und fodert, soll sie mit wissenschaftlicher Kenntniss sich verbinden, ein tiefres Studium der Akustik, keine beiläufige Nachricht auf zwei Seiten. S. 242 praktisches Stimmverfahren: erst eine Oktave, dann die (mittels Enharmonik) in sie zu legenden drei grossen Terzen:



hierauf:

Das letzte E soll mit der zuerst gewonnenen tiefern Oktave davon verglichen und daran erprobt werden, ob man rein gestimmt habe; wo nicht, so muss man bis G zurückgehen und die Quinten berichtigen. Darauf wird von G, D und A in grossen Terzen weiter gestimmt:



und sodann in Oktaven fortgefahren. Ref. hat dieses Verfahren besonders von geübten Musikern öfters rühmen und glücklich anwenden hören; ob es weniger musikalisch ausgebildetern Stimmern geläufig werden kann, ist wol zu bezweifeln, da man die enharmonischen Verwechselungen wol nicht ohne die Gewandheit fassen würde, sich einen modulatorischen Uebergang wirklich zu vergegenwärtigen. Der Verfasser (wahrscheinlich Müller) beruft sich für diese Methode auf eigne vielfältige Erfahrung, so wie auf Wellers Versuch Klaviere u. s. w. zu temperiren (Leipzig Bureau de musique 1803) hält sie auch für leichter, als eine zweite, derzufolge man c: c ganz rein, dann g etwas unter sich schwebend, dann e, hierauf b so scharf (hoch), als der Wohllaut erlaubt, dann es so, dass b (als dessen Quinte) ein wenig gegen dasselbe unter sich schwebt; ferner zum es die Quarte as (die als gis) mit e zu vergleichen, dann cis, fis, h (mit e zu vergleichen) endlich a, d, zuletzt f, das mit c c zu vergleichen ist. Also:

S. 243 und f. über die Handhabung des Stimmens und die Nothwendigkeit, das Instrument in reiner Stimmung zu erhalten.

S. 9. Kenntniss der Tastatur.

Von diesen Vorausschickungen gehen wir sofort zu der Anweisung zum Spiel selbst über, nicht in der Ordnung des Werkes, oder einer eignen berichtigten, sondern um sogleich zu dem werthvollsten Theil seines Inhalts zu führen.

S. 4 u. 5 der Sitz des Schülers, die Haltung des Körpers, Arms, der Hand, der Finger, die Art des Anschlags, der Bewegung der Züge u. s. w. alles gründlich und zweckmässig dargestellt. Diesem Allgemeinsten schliesst sich als grösster Abschnitt des Werkes (Kap. 7 S. 35 bis 210) die Lehre von der Fingersetzung an. Hier ist es, wo sich Czerny vorzüglich dankenswerthen Verbesserungen und Vermehrungen des von seinen Vorgängern Gegebenen rühmen mag.

Seine Aufgabe in dieser Lehre spricht der Verf. dahin aus: er habe zu zeigen, „wie man die Töne in allen Beziehungen auf einander und in jedem Grad der Bewegung und Stärke gleichdeutlich, leicht und bequem angeben könne." In der Virtuosenschaft beider letzten Bearbeiter und in der verbreitetsten Richtung ihrer Zeit liegt es, dass ihre Lehre von der technisch guten Ausübung sich vorzugsweise (fast ausschliesslich) dem bravourmässigen Spiel zuwendet. In soweit dies nun technisch die Technik für die Ausübung höherer Werke in sich schliesst, oder auch überbietet, ist die Lehre unsrer Verf. sehr lobenswerth, ja reichhaltig zu nennen. Ein tieferes Eingehen auf jene höhern Kunstwerke namentlich Beethovens und Sebastian Bach's würde freilich eine noch reichere Ausbeute und tiefere Regeln an die Hand gegeben haben; womit übrigens die Zweckmässigkeit der gegebenen Vorschriften für sich noch nicht aufgehoben wird. Die Weise ihrer Aufstellung zeigt uns wiederum in den Verfassern geübte und lange geprüfte Ausüber; und hier, bei blossen Vorschriften zur Uebung, genügt das wenigstens viel mehr, als irgendwo bei einem Gebäude reiner Lehre. Die Uebungen sind zweckmässig erfunden und geordnet; der Ausdruck der Regeln und Ausnahmen (oder Nebenregeln) könnte oft präziser sein, ist öfters nur aus den Beispielen zu verstehen und zu erklären.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein Verlags-Bericht von Ernst Fleischer in Leipzig und der liter. artist. musik. Anzeiger No. 10.)

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

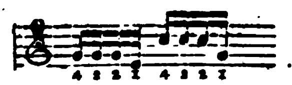
Den 5. November. **Nro. 45.** 1828.

## 3. Beurtheilungen.

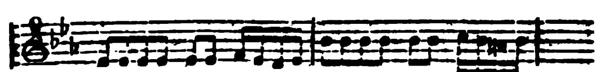
**Grosse Fortepianoschule von Aug. Eberhard Müller. Achte Auflage mit vielen neuen Beispielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass von Karl Czerny. Leipzig bei K. J. Peters.**

(Schluss.)

Die Ordnung der Regeln und Uebungen ist nicht sowohl eine solche, die man bei dem Unterricht zweckmässig anwenden könnte, als vielmehr verständig auf eine Uebersichtlichkeit des ganzen Gebiets für den Lehrer berechnet. So beginnt z. B. S. 35. mit der allerdings oben anzustellenden Regel, dass, soweit es angeht, für jede Taste ein neuer Finger zu bestimmen sei. Es folgt die Erläuterung, dass auch bei der Wiederholung derselben Taste (man erkennt leicht, dass es bei einer präzisern Fassung der Regel dieser erläuternden Ausnahme nicht bedurft hätte) die Finger wechseln:
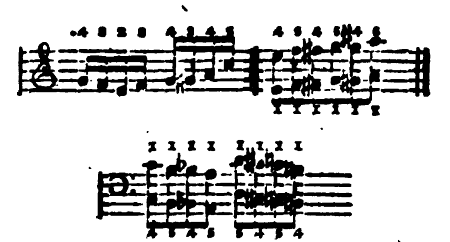


eine Uebung, die so zeitig gewiss nicht anzurathen wäre. Ausgenommen von dieser Ausnahme ist wieder der Fall, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist und die Töne deutlich abgesetzt werden sollen, z. B. in Mozarts Thema:

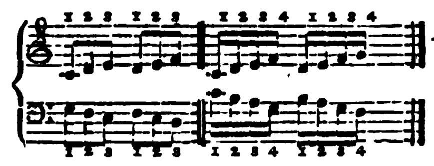


Eine dritte Regel bezeichnet den Daumen als Medium des Unter- und Uebersetzens. Er soll viertens, ausser bei Oktavengängen und springenden Figuren, und — wo Bequemlichkeit und Schönheit es heischen, nie auf eine Obertaste gebracht werden; dem kleinen Finger dagegen wird es gestattet. Eine sechste Regel (die wiederum in der ersten, wenn sie präzis gefasst worden, enthalten) verbietet, zwei Tasten, ausser bei Terz- Sext- und Oktavengängen, mit demselben Finger zu fassen. Die Ausnahme gilt wol von allen Doppelgängen, z. B. Quartengängen (zu denen die Sexten von der andern Hand genommen werden) und Gängen in gemischten Intervallen; nur lagen die Terzen- und Oktavengänge als gebräuchlichere Ingredienzen des Bravourspieles den Verfassern am nächsten.

Siebentens wird die Nothwendigkeit und Nutzbarkeit des Unter- und Uebersetzens gelehrt, und eine Ausnahme (oder Erweiterung) der dritten Regel gezeigt: Uebersetzen des dritten Fingers über den vierten, und des vierten über den fünften Finger:



Bei Figuren von gleichen Gliedern soll, achtens, jedes mit dem Daumen angefangen werden, — wodurch der Vortrag an Gleichmässigkeit gewönne. „Sonst pflegt man," ist weiter bemerkt, „den Daumen, wenn Ober- und Untertasten vermischt vorkommen, meistens unmittelbar vor, oder unmittelbar nach einer Obertaste zu setzen."* Die Regel ist zu allgemein ausgedrückt, und eigentlich nur auf auswärtsgehende Figuren berechnet:



bei umgekehrt laufenden:



und vielen andern Fällen offenbar nicht anzuwenden.

Neuntens wird das Auslassen eines Fingers gezeigt als Beförderung springender (spannender) Figuren (ein Fall, der in die Lehre vom Spiel der Arpeggien gehörte) und um zu vermeiden, dass der Daumen auf eine Obertaste kommt; die zehnte Regel lehrt Fingerwechsel auf einer Taste als Mittel kennen, weiter zu reichen.

Was nun diese Regeln begründet, eingeleitet — auch, was sie unberührt gelassen haben, wird hierauf an einer Reihe von Uebungen praktisch gezeigt, die bestimmt sind, eine richtige Fingersetzung mitzutheilen, die Hände und jeden Finger insbesondre — durch alle möglichen Arten von Figuren zu stärken, fest und gelenkig zu machen, kurz: alles zu einem mechanisch trefflichen Spiel Erfoderliche zu gewähren. Die Beispiele sollen durch alle Töne geübt werden — eine Uebung, die die meisten Lehrbücher und Lehrer empfehlen und die durch das gleichgültige mechanische Uebertragen desselben Satzes in alle Töne so unvermeidlich gegen alle Karakterverschiedenheit der Tonarten abstumpft, dass man es schon hieraus erklärlich findet, wenn so viele selbst das Vorhandensein des Unterschiedes bezweifeln.

Die erste Reihe dieser Uebungen ist auf fünf nebeneinanderliegende Tasten (für jeden Finger eine) beschränkt und hier erscheint eine neue Ausnahme von der dritten der obigen Regeln: es wird bei solchen Lagen ruhender Hand gestattet, auch den Daumen auf Obertasten zu bringen. Eine zweite Uebung wird aus den Scalen aller Dur- und Molltöne und den gemeinnützigsten Passagen in ununterbrochener Zusammensetzung gebildet; der Unterbrechung sich enthalten, befördere nämlich die Geläufigkeit des Spiels, die man durch diese Uebung erlangen wolle. — Späterhin erfolgen Arpeggio-Uebungen, deren Fingersatz auf den der einfachen drei und vier Akkordlagen zurückgeführt ist; die Spielarten des Ablösens, Eingreifens, Ueberschlagens derHände, und was dem mehr, alles in sehr lobenswerther Fülle und Angemessenheit. Die Uebungen sollen zuerst in vollkommener Gleichheit, dann legato und staccato gemacht werden — u. s. w.

Ungleich schwächer, ja zum Theil unbrauchbar ist der weitere Inhalt des Werkes dargestellt. Hier wird die Unwissenschaftlichkeit der Verf. allerdings sehr fühlbar, zunächst in der Grundsatzlosigkeit über Auswahl und Maass des Mitzutheilenden, dann in der Anordnung.

Aus der Melodik ist nur das Gewöhnlichste zu finden; S. 22 die Tongeschlechte, S. 24 die chromatische und enharmonische Tonleiter, S. 210 die gebräuchlichsten Spielmanieren (Vorschlag, Nachschlag, An- oder Doppelvorschlag, Schleifer, Schneller oder Pralltriller u. s. w.; der Triller und Doppeltriller ist schon S. 134 u. f. bei der Lehre vom Fingersatz vorgekommen. Die Molltonleiter wird noch nach altem Schlendrian aufwärts und abwärts verschieden gebildet, obgleich Gottfried Weber u. A. lange vor der gegenwärtigen Auflage die Unrichtigkeit des Verfahrens gezeigt haben. Der Anhang zum Generalbasspielen, der die Harmonik enthalten und die Melodik uns nun mit jener vervollständigen sollte, bringt nirgends mehr, wohl aber weniger und unmethodischer vorgetragen, als man in den meisten Generalbass- oder Harmonielehren findet.

Die Vortragslehre beruft sich auf eine Aesthetik für Tonkünstler, (die aber freilich noch nicht existire) und beschränkt sich dann auf das Allgemeinste — beweisend, dass die Verf. indem sie eine Aesthetik der Musik wünschen, auch das nicht reiflich durchdacht und erwogen haben, was bis zu ihrer Edition geschrieben ist, den Mangel einigermaassen zu ersetzen. „Der Vortrag," heisst es S. 229;

„ist für den Tonkünstler das, was für den Redner und Schauspieler die Deklamation ist.

Wenn es des dramatischen Künstlers und

Deklamators vorzüglichstes Studium sein muss, jede Stelle, die ihm der Dichter in den Mund legte, nicht nur richtig und verständlich, sondern auch mit dem genauesten Beachten der Interpuntionen; — mit berechnetem und angemessenem Steigen und Fallen der Stimme; — mit vollkommener Kenntniss von der Anwendung des Accents; — mit all dem Ausdruck des Affekts und der Leidenschaft, die er darstellen oder erwecken will; — kurz, mit allem dem vorzutragen, wodurch erst das todte Wort lebendig wird, und mit seiner Macht den Hörer ergreift; — so wird alles dies mit gehöriger Anwendung auch dem Tonkünstler zur Pflicht gemacht, und alle Fehler, die der Redner zu meiden hat, als: falsche Betonung der Silben, unangenehmes Organ und unpassendes Steigen und Fallen der Stimme, Verfehlen des Karakters der vorzutragenden Sache, ja selbst das Auffallende und Widrige eines fremden falschen Dialekts u. s. w. — alles dieses sind auch für den vortragenden Musiker Klippen, vor denen er sich hüten muss. Dann aber kann er, stehen ihm anders auch die nöthigen mechanischen Mittel zu Gebote, die Musik zu einer Sprache erheben, die mächtiger und unwiderstehlicher wirkt, als jede andre; und so wie unter wahrhaft geschickten Fingern die Töne und Tasten eine weiche Masse sind, aus welcher der Künstler formen kann, was er will, so hat er auch die Seelen und Gefühle seiner Hörer in seiner Gewalt, — und erst dann drückt er auf das, was sonst nur ein Ohrgeklingel wäre, den Stempel der Kunst.

Jedes Musikstück soll durch Melodie, Harmonie und Rhythmus irgend einen bestimmten Gemüthszustand ausdrücken; es soll in jedem Musikstück irgend eine Empfindung herrschend sein, so dass der, der es vorträgt, so wie der, der es gehörig vortragen hört, in denselben Gemüthszustand versetzt wird — dass in ihm dieselben Empfindungen rege werden. Wie man nun die in einem Menschen herrschende Empfindungsweise seinen Karakter nennt: so nennt man auch die in einem Musikstück herrschende Empfindung seinen Karakter. Man sagt z. B. dieses Allegro hat einen männlich-frohen, jenes Rondo einen heiter-tändelnden, dies Adagio einen schwermüthigen, jenes Andante einen anmuthigen, lieblichen Karakter u. dgl. Je bedeutender nun dieser Karakter ist, je bestimmter er in dem Musikstück angegeben und festgehalten, je vollständiger er auch in seinen feinern Nüanzen und Schattirungen ausgeführt wird, desto mehr ästhetischen (Kunst-) Werth hat das Musikstück."

Dann wird zwischen schönem und richtigem Vortrag unterschieden, für erstern die Beobachtung des Forte und Piano in allen Schattirungen empfohlen; die Züge werden erklärt; es wird bemerkt, dass Beethoven, Düssec, Kalkbrenner, Ries das Dämpferpedal sehr häufig Mozart, Klementi, Hummel, Düssec es wenig oder gar nicht gebrauchen. Desgleichen werden (S. 235) die verschiednen Anschlagsarten vom legatissimo bis zum staccatissimo in Erinnerung gebracht, was denn zu der Anmerkung führt, dass Düssecs und Kramers Werke „meistens streng legato, gebunden und singbar," Mozart, Klementi, Hummel leichter getragen, Moscheles und Kalkbrenner scharf markirt, pikant und staccato gespielt sein wollen — Beethovens Klavierwerke aber alle Vortragsarten vereinigen. Das Hauptthema in Fugen soll hervorgehoben, wiederholte Passagen erst stark, dann schwach gespielt, beim Konzertspiel mit der Kraft gut ökonomisirt werden; übrigens wird der schöne Vortrag dem Gefühl überlassen. — Es fragt sich nun, ob und wie die Neuern dieses Werk überbieten werden.

M.

---

Sonate für das Pianoforte mit Begleitung der Violine komp. von Aloys Schmitt. Op. 64. Hannover in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann.

Herr A. Schmitt bemühte sich mit Erfolg, in diesem Werk den Anfoderungen zu genügen, welche man an eine Sonate zu machen hat. Wenn wir die einzelnen Theile durchgehen, so finden wir in dem ersten Allegro moderato recht angenehme Melodieen, welche das Gefühl wohl zur Ruhe stimmen, wenn auch keinen solchen

Eindruck, wie wir bei Kompositionen von Mozart oder Haydn haben, hinterlassen. Auch wird der Zuhörer durch ein zu plötzliches Ende der am Schluss des ersten Theils in diesem Satze befindlichen Passage nicht eben angenehm überrascht, aus welchem Grunde die Passage bei der Wiederholung in der Haupttonart auch weiter ausgedehnt und befriedigender dargestellt ist.

In dem 2ten Tonstück: Adagio con moto sind die Melodieen ernster und, sobald sie von der Violinstimme übernommen werden, von der Klavierstimme auf eine mannigfache und zum Theil unerwartete Art begleitet. Dagegen scheint das Thema der Menuett presto schon etwas verbraucht zu sein; im Ganzen spricht dieses Tonstück auch am wenigsten an.

Im Rondo Allgro moderato finden wir das Thema sehr gemüthlich und dessen Ausführung so zusammengestellt, dass durch dieses ganze Tonstück eine fortwährende heitere Laune geweckt wird, zumal, weil die in einem Rundgesang öfter vorkommende Wiederholung des Thema's, welche der Komponist auf eine angenehme Weise herbeiführt, nicht nur zur Ruhe stimmt, sondern auch bei diesem hier gewählten Thema eine gemüthliche Fröhlichkeit erweckt. Wenn wir diese Komposition mit denen andrer Komponisten vergleichen wollen, so würde sie am meisten nach dem Genre der Hofmeisterschen Sonaten für Klavier und Violin geschrieben sein und sich nur durch die in den Passagen gewählten Notenfiguren von ihnen absondern. Was die Ausübung betrifft, so ist sie für beide Instrumente nicht schwierig, daher Liebhabern, welche mittelmässige Fertigkeit haben, wohl zu empfehlen.

H. B.

---

**12 Kaprizen für die Klarinette von Gambaro. Oeuv. 18. Im Verlag von B. Schott & Söhne.**

Sie zeichnen sich vortheilhaft aus, indem sie nicht allein die technischen Schwierigkeiten des Instruments zu überwinden geben, sondern auch durch gefällige Melodieen und Verzierungen in schwierigen Tonarten den Vortrag sehr ausbilden und vorzüglich denen zu empfehlen sind, welche sich der Iwan Müllerschen Klarinette bedienen.

**Ch. Rummel. Oeuv. 58. Konzertin für B-Klarinette mit Accompagnement des ganzen Orchesters oder Fortepiano allein. Ebendaselbst**

Für das Instrument sehr zweckmässig gesetzt verbindet, es mit einem schönen Gesang brillante Passagen, und gewährt mit dem Piano schon allein einen grossen Genuss; es wäre daher zu wünschen, dass der Komponist uns bald wieder mit einem ähnlichen Werk erfreuen möchte.

F. Tausch.

---

## 4. Berichte.

### Ueber die auf der diesjährigen Kunst-Ausstellung in den Sälen der Königl. Akademie aufgestellten Musikinstrumente.

Ein sehr erfreuliches Zeichen unsrer Zeit ist gewiss der ausserordentliche Andrang des Publikums zur Kunstausstellung; die sich täglich mehrende Theilnahme an den Künsten zeigt sich dadurch auf eine sichre Weise. Ein fleissiger Besucher der Ausstellung wird aber auch gewiss bemerken, dass nicht allein die höhern, sondern auch die niedern Stände, und namentlich die Handwerker mit grosser Aufmerksamkeit die ausgestellten Kunstgegenstände betrachten; dass der Handwerker durch das Anschauen von Kunstgegenständen seinen Geschmack bildet und verfeinert, ist ohne Zweifel; diese Verfeinerung seines Geschmacks wirkt aber auch ganz sicher vortheilhaft auf die Erzeugnisse seiner Hände, desshalb kann man der Akademie nicht genug Dank sagen, dass sie durch den niedrigen Eintrittspreis die Ausstellung einem jeden, auch dem armen Handwerksmann, zugänglich macht. —

Eine ausführliche Kritik sämmtlicher Kunstgegenstände zu liefern, würde die Gränzen dieses Blattes überschreiten, und ganz seiner Tendenz entgegen sein; doch eine Beurtheilung der ausgestellten Musik-Instrumente wird hier ganz an ihrem Orte sein.

Die aufgestellten Instrumente sind folgende:

1) Pianoforte's von Andrée, Green, Heine, Kaselitz, Reichenbach, Schleip, Schneider, Westermann u. Zattlasch.
2) Eine Geige und eine Viola von Otto, eine Viola von Wolff.
3) eine Harfe von Stumpf aus Gotha, gegenwärtig in London und
4) eine Guitarre von Mathes. . . .

Ein flüchtiger Ueberblick zeigt, dass der Tasten-Instrumente die meisten sind; deshalb mögen diese, und namentlich diejenigen, bei welchen neue Verbesserungen angebracht sind, zuerst besprochen werden. —

Das erste Instrument der Art ist demnach ein Flügel-Pianoforte in Birnenform von dem akademischen Künstler Herrn J. Schneider.

Herr S. hat sämmtliche Saiten mit Silber plattiren lassen, um das Rosten derselben zu vermeiden; der Stahl ist hart, das Silber hingegen sehr weich, deshalb verbindet sich das Silber mit dem Stahl nicht so genau, wie es sich mit Messing oder Kupfer verbindet; und wenn es sich auch eben so genau verbände, so ist die Saite innen hart und aussen weich; daher kommt es, dass der Ton (eigentlich die Klangfarbe) etwas belegt klingt, ungefähr so, wie die Stimme eines Sängers, die etwas belegt ist. Im vorigen Jahre hatte Herr S. einen andern Versuch gemacht; er wandte nämlich zu den Saiten der beiden tiefsten Oktaven Neusilber (statt wie gewöhnlich Messing) an. Doch bewährte sich dieser Versuch leider nicht, denn die Beitöne klangen zu sehr mit, dadurch wurde der Bass zu unklar; Stahl und Messing (oder statt Messing vielleicht ein etwas hartes Silber) bleiben immer zu Saiten die besten Metalle. Es ist sehr lobenswerth und rühmlich von Herrn S., dass er dergleichen Versuche macht; er lasse sich nicht das öftre Misslingen abhalten, darin fortzufahren. Eine andre Veränderung, die Herr S. bei seinem Flügel-Pianoforte vorgenommen hat, ist diese, dass er die Untertasten gewölbt hat; Herr S. will durch diese Wölbung bezwecken, dass man Oktavengänge, wie sie z. B. sehr oft in den Kalkbrennerschen u. Moscheles'schen Konzerten vorkommen, leichter und richtiger ausführen kann: dies ist auch wirklich der Fall; doch so wie eine jede Sache zwei Seiten hat, so auch diese: bei Sprüngen, die eine Dezime überschreiten, gleitet der Finger leicht von der Taste ab und berührt die danebenliegende Taste, wodurch diese mit angeschlagen wird, und mithin diese Sprünge sehr unsicher werden; aus diesem Grunde wäre wohl eine Klaviatur, deren Tasten, wie gewöhnlich horizontal sind, vorzuziehen. — Sonst ist das Instrument sehr gut und schön gebaut, und hat auch eine sehr gute Spielart; doch würde, wie schon oben bemerkt ist, der Ton noch sehr gewinnen, wenn Herr S. sich entschlösse, statt der plattirten, Stahl- und Messing-Saiten aufzuziehen.

Das zweite Instrument, bei welchem neue Veränderungen angebracht sind, hat Herr J. C. Andrée verfertigt. Die Veränderung besteht darin: der Stimm- oder Anhänge-Stock (derjenige Theil des Instruments, in welchem die Stimmwirbel stecken), ist von Metall und schwebt über dem Resonanzboden, so dass letzterer unter dem Stimmstock fortgeht, ohne die Schwingungen des Resonanzbodens zu hemmen, was bei der frühern Bauart immer geschah, weil der Stimmstock auf dem Resonanzboden fest aufgeleimt ist, und die Wirbel durch den Resonanzboden durchgehn. Diese Veränderung, welche mit Recht eine Verbesserung genannt werden kann, hat mehrfache Vortheile. Weil der Stimmstock über dem Resonanzboden schwebt, so kann er ganz nahe an den Steg gebracht werden; dadurch erhalten die Saiten hinter dem Steg eine fast gleiche Länge; es ist hier nicht auf Ersparung der Saiten abgesehen, denn diese würde kaum einen halben Thaler betragen, sondern auf eine dauerhaftere Stimmung. Die Saiten in den höhern Oktaven sind gewöhnlich 1½ bis 2 Fuss lang, von dieser Länge werden in der höchsten Oktave vielleicht 3 bis 4 Zoll zum Erklingen gebraucht, die ganze übrige Länge hinter dem Stege soll und darf nicht klingen, muss daher abgedämpft werden; nun findet sich, dass der klingende Theil der Saite, weil er der kürzere ist, mehr angespannt ist, als der nichtklingende, deshalb ist es gemeinhin der Fall, dass sich der Diskant weit eher verstimmt, als der Bass, und dass dadurch gar zu leicht das Instrument an den höhern Oktaven augenblicklich unbrauchbar ist. Dies haben schon mehrere Instrumentenmacher gefunden, und deshalb die Wirbel näher an den Steg gebracht; doch da sie dadurch bei dem Diskant zuviel Resonanz verloren, so haben sie die Versuche aufgegeben. — Einen andern Vortheil hat diese Verbesserung noch: sie beugt nämlich dem Springen des Resonanzbodens sehr vor; da derselbe ganz frei im Instrumente an allen 4 Seiten liegt, und nur durch den Steg mit den Saiten in Verbindung gebracht wird, so kann er sich beim Eintrocknen ganz ungehindert ziehen, ohne dass er, wie gewöhnlich, wenn er fest geleimt ist, springt. — Eine vielfach gemachte Einwendung gegen die Zweckmässigkeit dieser Verbesserung muss Ref. noch berichtigen: mehrere Kenner meinen, da der Stimmstock von Metall ist, und die Stimmwirbel es auch sind, so würden die Wirbel beim oftmaligen Stimmen das Loch, in welchem sie stecken, entweder poliren oder auslaufen, so dass sie in der Folge nicht stehen würden, mithin das Stimmen unmöglich machen, ferner, dass sich sehr leicht der Rost zwischen den Wirbel setzen könne, und so ebenfalls das Stimmen, wenn nicht ganz unmöglich machen, doch wenigstens sehr erschweren würden. Diese Einwendungen sind nicht ganz ohne Grund, doch ist darauf zu entgegnen, dass eine 2 jährige Erfahrung gezeigt hat, dass die Wirbel sich nicht glatt drehen, und das Loch grösser machen; wenn dies der Fall wirklich wäre, so sind die

Wirbel konisch gearbeitet, so dass sie bei einer etwanigen Vergrösserung des Loches auch tiefer in dasselbe hineingehen; der Rost kann so leicht nicht zudringen, da durchaus keine Nässe in das Instrument hineinkommt, die Feuchtigkeit, die sich in der dünnen Luft befindet ist doch zu unbedeutend, als dass sie dem Instrumente schaden könne; um aber alle dem auszuweichen, hat Herr A. auch hölzerne Stimmstöcke gemacht, die in einem metallnen Rahmen stecken. — Herr A. hat 2 Instrumente in Tafelform zur Ansicht aufgestellt; bei beiden ist diese Verbesserung angebracht, und zwar auf verschiedne Weise, bei dem einen stehen die Wirbel hinter dem Stege, wie gewöhnlich, bei dem andern an der Rückwand, da, wo der Hammer die Saite trifft. Der Ton ist in beiden Instrumenten ganz vorzüglich gesangvoll und in allen Oktaven gleich stark, die Spielart sehr zweckmässig, und das Ganze sehr sauber gearbeitet. Noch hat Hr. A. zwar schon seit mehrern Jahren eine Aenderung in dem Aeussern seiner Tafelform-Instrumente gemacht, nämlich ihnen nur 3 Füsse gegeben; dadurch steht das Instrument auch auf unebenen Dielen augenblicklich fest, und man hat nicht nöthig, wie bei den vierfüssigen, unter einem oder dem andern Fusse Unterlage zu machen.

Das dritte Instrument, bei welchem eine Verbesserung angebracht, ist ein aufrechtstehendes Flügel-Pianoforte mit Pedal, verfertigt von Herrn J. C. Schleip, akademischem Künstler. Die Idee, durch ein Pedal den Bass zu verstärken, ist nicht neu, denn man hat schon früher, ohne der Orgel zu gedenken, an Klavieren ein Pedal angebracht; doch ist Herr S. in Berlin der erste, welcher ein Pianoforte mit Pedal gebaut hat. In Wien hat man dergleichen schon seit beinahe 10 Jahren in Gebrauch. Ein ähnliches von Herrn S. war schon vor 4 oder 6 J. auf der Kunstausstellung; das in diesem Jahre ausgestellte verdient in jeder Art Lob; der Ton des Pedals ist kräftig und schön, doch sprechen einige Töne nicht genau an, was vielleicht durch eine Kleinigkeit abgeholfen wäre. Sehr zweckmässig würde es sein, wenn die Pedaltasten mit Leder überzogen wären, weil beim Spielen der Stiefel zu sehr auf der Taste klappt, und durch dies Geräusch zu sehr stört. Bei dem Orgel-Pedal hört man dies nicht, weil die Tonfülle weit stärker ist. Der Ton und die Spielart in dem Manual ist schön und lobenswerth, doch scheint Ref. als wenn die höhern Oktaven des Manuals gegen den sonoren Bass ein wenig zu spitz wären. Im Aeussern ist das Instrument sehr einfach aber sehr geschmackvoll gearbeitet, und Ref. wünscht nur dem Herrn S. einen guten Käufer, der ihn für seine viele Mühe und Arbeit entschädigt. Hiermit wären denn leider schon alle Pianoforte's mit neuen Veränderungen besprochen, es wäre nur noch übrig über die andern zu reden.

Herr Westermann, akademischer Künstler, hat ein aufrechtstehendes Flügel-Pianoforte zur Ansicht hingestellt; Herr W. bewährt seinen wohlverdienten Ruf hierin auf's Neue, denn dies Instrument giebt seinen frühern durchaus nichts nach; es ist klangvoll und in allen Oktaven gleich stark. Die Spielart ist vielleicht für Manchen ein wenig schwer, doch sprechen die Töne sehr präzis an.

Herr Kaselitz, der Sohn des zu seiner Zeit so ausgezeichneten Sängers und Schauspielers, hat ein Flügel-Pianoforte zur Ansicht hingestellt. Dies gehört gewiss zu den besten der Ausgestellten, eine präzise Spielart, ein durchweg gleicher Ton und ein angemessenes Aeussere berechtigen es dazu. Er hatte die Absicht, noch ein andres Pianoforte, bei welchem die Hämmer und der ganze Mechanismus über den Saiten liegen, zur Ansicht hinzustellen, doch ist es nicht fertig geworden. Ref. behält sich daher vor, zu einer andern Zeit etwas darüber zu berichten.

Das letzte noch zu besprechende Flügel-Pianoforte ist von Herrn Zattlasch verfertigt. Dieses Instrument ist im Aeussern recht gut und sauber gearbeitet, doch kann Ref. der Spielart und dem Ton keinen Geschmack abgewinnen, denn es spielt sich schwer und der Ton ist fast ganz klanglos; kaum angeschlagen verschwindet er schon wieder. Ref. glaubt, dass es hauptsächlich daran liegt, dass der Bezug durchweg zu stark ist. —

Jetzt sind noch die tafelförmigen Pianoforte's zu besprechen. Von denen steht oben an das von Herrn Schneider verfertigte. Dies ist Bvon elisander Holz und ein Prachtstück sowohl im Aeussern als im Innern. Ton und Spielart sind ausgezeichnet. Ref. kann dies Instrument jedem empfehlen. Nach diesem kommt das von Herrn Reichenbach verfertigte; es ist einfach und gut gearbeitet und im Ton nicht übel, mithin also auch zu empfehlen. Von den beiden andern Instrumenten von Green und Heine möchte Ref. lieber schweigen, vorzüglich von dem von Heine. Ref. kann auf Pflicht und Gewissen versichern, dass er nie ein schlechteres Instrument, sowohl im Innern als im Aeussern, sowohl im Ton als in der Spielart gesehen hat. Wie hat Herr H. den Muth haben können, eine solche Arbeit, die weit unter der Mittelmässigkeit ist, zur Ausstellung unter Kunstwerken zu bringen? —

Ref. geht jetzt über zu den Streichinstrumenten. Herr Otto hat eine Geige nach Joseph Guarnerius, und eine Bratsche nach eigner neuer Erfindung zur Ausstellung gegeben. Schon der erste Blick zeigt, dass beide Instrumente von den Händen eines Meisters sind, denn das Aeus-

sere ist so sauber und schön gemacht, wie man es nur wünschen kann. Ref. ist zu wenig Geigenspieler, um so ein Instrument genau selbst beurtheilen zu können, er muss sich daher auf das Urtheil mehrerer guter Geiger verlassen, welches allgemein lautet: dass die Geige sowohl als die Viola ausgezeichnet im Ton und in der Spielart sind, und dass sich namentlich die Geige zur Konzertgeige sehr wohl eignet. — Bei der Viola hat Herr Otto im Innern mehrere Veränderungen gemacht und zur Ober- und Unterdecke Zedernholz genommen; dies ist ganz gegen das Prinzip der frühern Geigenmacher. Diese nehmen zur Unterdecke sehr hartes und zur Oberdecke sehr weiches Holz; das Zedern hält zwischen beiden die Mitte, deshalb hat Herr Otto mit diesem Holz einen Versuch gemacht, und er ist sehr zur Zufriedenheit aller Musiker ausgefallen, weshalb Herr Otto von allen Dank verdient.

Herr Wolff hat eine Viola nach Antonius Straduari zur Ansicht gegeben. Vergleicht man diese mit der von Herrn Otto, so zeigt schon das Aeussere, dass sie der sehr nach steht, auch im Ton ist sie bei Weitem nicht so gut, besonders auf der C- und G-Saite, die ein wenig näseln.

Herr Mathes hat eine sauber gearbeitete Guitarre geliefert, die im Ton nicht übel ist, doch den sicilianischen noch lange nicht gleich kömmt.

Die Harfe von Stumpf aus Gotha, jetzt in London, ist sehr sauber gearbeitet, besonders ist der Mechanismus des Pedals, durch welchen die halben Töne hervorgebracht werden, sehr genau gearbeitet; doch ist der Ton in der tiefen Basseite zu dumpf und unbestimmt, und in der höchsten Oktave zu spitz. — Somit wären denn alle ausgestellten Instrumente besprochen worden. Sie geben im Ganzen erfreuliches Zeugniss der Geschicklichkeit unsrer Künstler; doch ungern vermisst Ref. noch viele bekannte und geachtete Namen hiesiger Instrumentenmacher, von denen wohl zu wünschen wäre, dass auch sie Proben ihrer Arbeit zur allgemeinen öffentlichen Ansicht brächten. C. F. J. Girschner.

---

### Aus Danzig.

Durch die besondre Thätigkeit unsers Gesangvereins und die kräftige und besonnene Leitung des Musikdirektors Urban aus Elbing, der hier in letzter Zeit stets die öffentlichen Aufführungen des Gesangvereins leitet und zu diesen jedesmal herüberkömmt, haben wir im verflossenen Winter einige grosse Musikwerke, unsern Umständen und Mitteln nach trefflich aufgeführt, gehört, und uns wahrhaft daran ergötzt. Im Dcbr. v. J. wurde in der Petrikirche Eyblers Requiem ausgeführt. Am 27. März d. J. wurden „die Jahreszeiten" von J. Haydn im Schauspielhause, und am letzten Charfreitage, Grauns „Tod Jesu" in der hiesigen Parkirche, ein überaus grosses und höchst merkwürdiges Gebäude, ausgeführt. Dem. Goroncy, die, unterstützt von der hier in Preussen bestehenden Friedensgesellschaft und mehrern andern Musikfreunden, ihre Ausbildung im Gesange bei Zelter in Berlin erhielt, und jetzt hier als Lehrerin des Gesanges sich festgesetzt hat, sang in den „Jahreszeiten" und dem „Tod Jesu" die Sopran-Partien vortrefflich. Doch zeichnete sich auch, im „Tod Jesu," in dem Duett: Feinde, die ihr mich betrübet, Dem. Hèdin, die Tochter eines hiesigen Musikers, aus. Sie besitzt eine volle, kräftige und ganz gesunde Stimme, und hat nicht geringes Talent für die Musik überhaupt. Sie verdient es in mancher Hinsicht, dass für ihre Ausbildung etwas gethan wird. Am 12. April d. J. gab endlich der Musikdirektor Urban aus Elbing, der sich einige Wochen hier, der Aufführung der „Jahreszeiten" und des „Tod Jesu" wegen, aufhielt, ein Konzert im Schauspielhause zu seinem Vortheil, und führte darin aus: 1) Ouvertüre zu Oberon von C. M. v. Weber; 2) Rezitativ und Arie der Vitellia aus dem letzten Akte aus Mozarts Titus. Demoiselle Goroncy sang diese Partie ausgezeichnet gut. 3) Konzertino von Dotzauer, gespielt von dem 15 jährigen Schapler, Sohn eines hiesigen Musikers, einem jungen Menschen von vielen Anlagen für die Musik, und der auch jetzt schon nicht Geringes im Violoncellspiel leistet. 4) Herbst und Winter aus J. Haydns Jahreszeiten. Obgleich alles in diesem Konzert sehr gut ausgeführt wurde, so verdienen doch der Herbst und Winter unsers ewig frohen und gemüthlichen Haydn, der Ausführung wegen besonders bemerkt zu werden. Die Chöre wurden bei dieser Aufführung, eben so wie bei der ersten, von dem hiesigen Gesangverein ausgeführt, und auch die Solis wurden, wie früher, von Dem. Goroncy, den Herren Faltin und Schwoers gesungen.

---

### Aus Elbing.

Unser Leben und Weben in der Tonkunst ist schwach, obgleich es bei einer Einwohnerzahl von 20000 Menschen und noch dazu einer Handelsstadt grösser sein könnte. Der musikalische Stubenscharivari, wo alles singt, klimpert und geigt, und die gemüthlichen Abendunterhaltungen am Klavier mit Gesang und Tanz, wobei Thee und Butterbrod gegessen wird, sind auch hier, wie in vielen andern Städten, zu finden. Dass dergleichen Sachen allen bessern Unternehmungen hinderlich sind, ist ausser Zweifel, und dennoch begünstigen leider die Künstler sie selbst, und wüthen so gegen sich und die Kunst. Doch was bringt Unwissenheit und Eitelkeit nicht alles zu Wege? Indess, ganz verlassen sind wir darum von der Muse der Tonkunst nicht. Dafür sorgt unser Stadtmusikus und Musikdirektor Urban.

Er führte die „Macht der Töne" von Winter zum Besten der Armen im hiesigen Saale des Gymnasiums auf, und später, am 14. Juli, gab er ein Konzert, benannt: Beethovens Gedächtnissfeier, in einem dazu sehr gut geeigneten Gartensaale. In diesem Konzert, welches die Dauer eines sonst gewöhnlichen Konzertes verlängerte, wurden an Beethovenschen Werken aufgeführt: erster Theil: Ouvertüre zu Egmont von Göthe; Chor: Meeresstille und glückliche Fahrt; Fantasie für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chors. Zweiter Theil: Letzte Sinphonie mit Chören und Solo-Gesängen. Dritter Theil: Ouvertüre zu Coriolan; Septett für die Violin, Viola, Violoncelle, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass; Symphonie in C-moll. Das Orchester ward durch fremde, eigends dazu hergekommene Musiker sehr verstärkt, und auch der Chor war zahlreich. Den Kräften und Umständen nach wurde alles gut aufgeführt. Der Eindruck, welchen das Ganze, oder einzelne Stücke machten, war verschieden, was ganz natürlich ist, da hier Beethoven nur von Wenigen gekannt und verstanden wird. Später kam die Schröedersche Schauspielergesellschaft aus Königsberg hieher, und gab an musik. Produktionen: Leonore, den Maurer, die weisse Dame, Barbier von Sevilla, Freischütz und mehrere Vaudevilles. Diese Musikproduktionen dirigirte alle Herr Urban. Endlich kam Herr B. Gross, Violoncellist bei dem königstädtschen Theater-Orchester und liess sich auf dem Violoncelle hören. Herr Gross ist ein geborner Elbinger und erhielt hier durch seinen Vater die erste Ausbildung in seiner Kunst. Er fand hier, und mit Recht, viele Theilnahme, denn sein Spiel ist jetzt schon ausgezeichnet zu nennen. Auch als Tonsetzer wird er trefflich werden. In seinem Konzerte spielte er ein Konzert und eine Polonaise von seiner Komposition, und erhielt und verdiente vielen Beifall. In diesem Konzert wurde auch das Beethovensche Quintett für's Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott von einer hiesigen Dilettantin vorgetragen. Die Begleitung der Blaseinstrumente zeichnete sich in jeder Hinsicht aus, und diese waren besetzt durch die Schüler der Normal-Musikschule des Herrn Urban. Diese Schüler zeichnen sich allseitig aus, wie wir das noch zuletzt bei den vorhingenannten Opern, welche die Schrödersche Schauspielergesellschaft hier gab, zu unsrer Freude bemerkten. Herr B. Gross wurde aufgefodert, noch ein Konzert in seiner Vaterstadt zu geben, was auch geschah. In diesem Konzert spielte er Kompositionen von B. Romberg und ausgezeichnet, auch erhielt er verdienten Beifall. Auch in Danzig und Königsberg hat Herr B. Gross jetzt Konzerte gegeben und ebenfalls mit vielem Beifall.

Ob hier in Preussen eine Normalmusikschule nach der Angabe des Herrn Urban für die Provinz eingerichtet werden wird, ist jetzt, obgleich schon viele Hoffnung dazu da war, noch ungewiss. Bei dem besten Willen sind doch die Fonds dazu bis jetzt nicht zu beschaffen möglich gewesen. Doch soll diese Angelegenheit jetzt dem königlichen Ministerio vorliegen, und alles hängt davon ab, wie sich dieses für die Sache entscheiden wird. Herr Urban wird nächstens darthun, wie der allgemeine Musikunterricht für die Künstler und Dillettanten bestellt werden kann, und welche Gegenstände der Musik in diesem vereint gelehrt werden müssen. So bald die Sache weiter gediehen ist, werde ich in dieser Zeitung darüber berichten.

---

### Berliner Konzertwesen.

Der Beginn unsrer diessmaligen Konzertzeit ist würdig gefeiert worden. Zuerst führte, wie schon berichtet: Herr Professor Zelter das Alexanderfest von Händel, dann: Herr Kapellmeister Seidel die Schöpfung von Haydn; neuerdings: Herr Kapellmeister Schneider in einem von Herrn Chordirektor Leidel unternommenen Konzert die Jahreszeiten von Haydn auf; drei Unternehmungen, die den genannten Herren eben so ehrebringend, als unserm in das trübe Wasser der neuesten italisch-französischen Oper versenkten Publikum erspriesslich sind. Der gründlichere Bericht ist durch einen Zufall verspätet; indess wird die Ausführung von Kennern, die zugegen gewesen, gelobt und besonders der Antheil des Fräulein von Schätzel gerühmt, in deren Bildung sich Herr Stümer ein grosses Verdienst erworben.

Nach solchen Vorgängern zeigten die Herren Anemüller eben keinen hohen Kunstsinn, wenn sie in einer mit zehn Stücken montirten musikalisch-deklamatorischen Unterhaltung auch nicht ein einziges vorbrachten, das des Namens eines Kunstwerkes werth gewesen. Auch das Spiel des Flötisten, Herrn W. Anemüller, ist nicht so ausgezeichnet, dass er in Berlin, wo man so Treffliches kennt und besitzt, auf einen bedeutenden Erfolg hätte rechnen können. Die Passagen waren oft undeutlich und der Vortrag ohne Spur eines tiefern Sinnes. M.

---

## 5. Allerlei.

Die Herren Kammermusiker Ganz werden in ihrem heutigen Konzert die vollständige C-dur-Symphonie von Beethoven aufführen. Wenn man sich schon von der Virtuosität der Herren Konzertgeber und der mitwirkenden Talente einen hohen Genuss versprechen kann, so erhöht die Wahl jenes Meisterwerks die Empfehlungswürdigkeit des Konzerts. D. Red.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 12. November. — Nro. 46. — 1828.


## 3. Beurtheilungen.

Hinterlassene Schriften von Karl Maria von Weber. Erster und zweiter Band. Dresden und Leipzig. Arnoldsche Buchhandlung 1828.

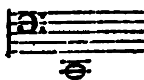
Die Herausgabe der litterarischen Werke eines so beliebten und ausgezeichneten Tondichters unter der Sorge und Einleitung seines Freundes Theodor Hell muss die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehen und mannigfache Betrachtungen wecken.

Ehe auch wir uns zu solchen über die Leistungen an sich, über das Licht, das sie auf ihren Verfasser werfen, u. s. w. hinwenden, scheint es wohlgethan, in einigen Bruchstücken dem Leser einen unvermischten Anklang des Werks selbst zu vernehmen zu geben, gleichsam eine Ouvertüre der gesammten Schriften im Weberschen Styl aus schönen Einzelheiten des reichen Ganzen gewebt.

Zuerst der Anfang eines unvollendet gebliebenen Romans: Tonkünstlers Leben, oder Künstlerleben.

Erstes Kapitel.

(Nach der zweiten Ausarbeitung.)



— —. Und der Hammer flog aus seiner Gabel, — und einige Saiten gaben knirschend ihr Leben auf — so hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Tasten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und mich selbst empor gerissen, dass ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiste; obwohl selbst im Unwillen künstlich um alle Kasten- und sonstige Mobiliar-Ecken mich windend.

Was seit Monden in mir Unheimliches mich geängstigt, verstört und gepeinigt hatte, wuchs seit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne sich von dem wie bestimmte Rechenschaft geben zu können; jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewusstsein des hohen Ideals drückende Fesseln angelegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderstehlich gewaltsame Drängen zur Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, das eben dann in reiner Gedankenlosigkeit sich auflöst, und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heisst, dieses Chaos von wogenden, ängstigenden Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht, hatte auch meiner sich jetzt gänzlich bemeistert.

Wünsche, Träume und Vorsätze, durch Kunst und Lebensverhältnisse geschlungen, hatten sie erzeugt, früher schon oft in kürzern Anfällen, heute mit Wahnsinns Gewalt.

Des Lebens Lasten ruhten schwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunst, aber so wie Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst lebt, halfen sie dann auch vereint sich und mich aufreiben.

Schon der Platz am Klavier, den ich zum Schlafen eingenommen hatte, war als mein letztes Hülfsmittel, — ein übler Vorbote gewesen.

Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und

Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger — die über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligen Verstand erhalten, sind ganz bewusstlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.

Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es ächten Handwerksleuten gebührt, kitten sie aus alten, ihnen längst gelenkgerechten, Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie neue Figuren aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohr, als erste Richtinstanz, beifällig auf- und angenommen werden.

Wie ganz anders schafft Jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um- und erfasst mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten, und ist ein göttliches Geheimniss, das auf diese Art und Weise, nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt.

Denn, — es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glätten dem spätern besonnenen Momente überlässt, der das Ganze auch in seinen Theilen bei Gelegenheit und Zeit besehen, und allenfalls noch hier und da stutzen will.

Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesichte, dass es einst auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen.

Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig. Hat nun aber der Sinn so ein Bild erfasst und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geistigen Mutterleibe, — denn gut Ding will seine Weile haben, und reifen, — und sich hüten vor schädlichen Speisen und andern das Leben des theuern Zöglings bedrohenden Dingen; und die elenden Hausknecht- und Ministers- Blei- und Gold-Dinge des täglichen Treibens — fahren dann so pöbelhaft und lustig grausam dazwischen, der sich schon entwickeln wollenden Gestalt beim Kopf durch den Hals, wischen ein Auge aus, entfernen einen Fuss vom Leibe, und dergleichen; da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halb-Narren, wenn alles kreuzend sich selbst so durch einander wirft.

Da muss es endlich aufschreien, wie es jetzt in mir that. Fort! Du musst hinaus, fort in's Weite! des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt.

Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniss-Zirkel der gnädige Beifall eines hochgebornen reimschmiedenden Kunst-Mäzens, für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in Andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimath und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spät Abends; wie stumme Schatten umsassen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Muth verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften im Stande war; dies gelang im Morgengrau besser der Hand des begehrlichen Postillons, die sich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Grösse entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Aether erhob mein still ergebnes Gemüth zu fromm heiterm Ahndungs-Regen. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempeln sollte, und laut zeugen für ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja mit ehrlicher Selbst-

zufriedenheit auf meinen reinen Willen fast mit ein wenig menschlichem Uebermuthe pochen, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu lassen, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. — — —

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiss ganz verschieden von andern Gemüthern.

Das, wozu sich alle Kräfte vereint hinneigen, nenne es Talent, Beruf, Genius, wie du willst, umfängt mit einem magischen Kreise dein Anschauungsvermögen. Deinem physischen Auge nicht allein ist ein Gesichtskreis gezogen, auch deinem geistigen.

Beide kannst du freilich durch Wechsel deines Standpunktes verändern, wohl Dir, wenn Du vorwärts gehend sie erweiterst, aber heraus kannst Du einmal nicht.

Ja! nicht genug, auch eine nur Dir eigene Farben-Gebung erhalten alle Gegenstände, die sie sich unwillkührlich dem Grundtone deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone spreche, so will ich auch gar nicht läugnen, dass alles sich bei mir musikalischen Formen bequemen muss.

Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelnheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug in der Zeit. Sie ist mir ein successiver Genuss. Das hat aber seine grossen Freuden und seinen grossen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiss, wo der Berg, der Baum, das Haus steht, oder etwa gar, wie das Ding heisst, und daher bei jedesmaligem Anschauen eine neue Aufführung erlebe. Aber grossen Jammer, wenn ich f a h r e. Da fängt eine gute Konfusion an in meiner Seele, — dann gaukelt und wirbelt alles durch einander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern sich alle Begriffe und Vorstellungen in mir. Sehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, festhalte und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondo's, Furioso's und Pastorale's durch einander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer stiller und stiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönen Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farben-Gegaukel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das blosse Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangner Zeit, ich träume für die Zukunft; — und somit wehe dem, der besonders in der ersten Zeit der Reise auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung werth sind.

## Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füssen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Strasse einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — O, Du Erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument! göttliche Kehle, Du, nach dem sich alle andern bilden, Du, allein der grössten und wahrsten Rührung fähig; wie ehrwürdig erscheinst Du mir im Chorgesange, und selbst mittelmässig benutzt, ergreifst und durchglühst Du mich. Ich gebot also meinen Füssen Halt, und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschliessenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stimmten die Herren zu meinem grössten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichen Opernarien aus der Fanchon an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, dass ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehen himmellangen Bassisten, der die vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrod zu benutzen wusste und mir daher am ersten störbar schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus zu fragen. „Der Herr Prinzipal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probirt

eben die russische Hörner-Musik, aber es ist jetzt keine Kondition offen.“ Ich versicherte ihn, dass ich selbst sehr wohl konditionirt sei, und steuerte auf das Haus los. Welch ein höllischer Spektakel brauste mir schon an der Treppe entgegen, und wie vielmehr war ich für mein Trommelfell besorgt, als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bliesen, oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadtmusikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, stampfte mit den Füssen, und schlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchaus eine von ihm komponirte Ouvertüre auf die Art der russischen Horn-Musik, wo immer ein Horn einen Ton hat, exekutiren sollten. Links und rechts spielten Andere Violine, Klarinett, Fagott u. s. w., alles unter einander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exklamationen des Direktors vermischt war, als: „Falsch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gieb Acht! u. s. w.“

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor, schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze ins Gleis zu bringen, auf einmal, so stark er konnte, und welche Taste er erwischte, auf den Kielflügel, dass die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Brettchen über den Docken lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten, und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, dass an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werthe Person bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmusici habhaft werden. (Forts. folgt.)

---

Der Wunderbare. Hymne, in Musik gesetzt von H. W. Stolze. Partitur und Klavierausz. Op. 3, zweites Werkchen Gesangstücke. Wolfenbüttel bei C. H. Hartmann.

Die Reformation hat auf die Musik, und namentlich auf die Kirchenmusik einen höchst wichtigen und bedeutenden Einfluss ausgeübt; da durch sie die Messe ganz und gar abgeschafft wurde, so verlor die Kunst einen ihrer schönsten Vorwürfe. Ein protestantischer Komponist, der vielleicht nie die Aussicht hat, seine Messen zur Aufführung zu bringen, verliert zuletzt die Lust welche zu schreiben, weil die schönste Komposition des Requiems, z. B. ganz unbrauchbar für den protestantischen Gottesdienst ist, und nur noch in geistlichen Konzerten zur Aufführung gebracht werden kann. Deswegens sind seit der allgemeinen Verbreitung des Protestantismus die wahren Kirchenkomponisten immer seltner geworden; man wird nun zwar einwenden, dass der grösste deutsche Kirchenkomponist, Johann Sebastian Bach, die Zierde des ganzen deutschen Volkes, ein Protestant war, und doch so herrliche Messen geschrieben hat; die Antwort darauf ist: er hatte überall Gelegenheit, seine Werke zur Aufführung zu bringen, wurde durch dies alles angeregt, geistliche Werke zu schreiben. Wer die Werke Bachs genau studirt, der wird aber auch finden, dass in diesen kein katholischer, mystischer Geist herrscht, sondern dass aus ihnen nur die Grösse Gottes, seine Allmacht, und seine Liebe zu den Menschen spricht; sehr richtig macht Marx in seinem Werk: die Kunst des Gesanges, einen grossen Unterschied zwischen katholischer und evangelischer Kirchenmusik, und sagt von letzterer, und namentlich von ihrem Hauptrepräsentanten J. S. Bach im §. 757:

„Die Schrift, nicht dem Volk entzogen, aber mit Heiligung angesehen; ein Geist, nicht durch Absonderung eingeschränkt und nicht des Widerspruchs gegen Absonderung bedürfend, im tiefsten Frieden, in ungestörter, unbegränzter, innigster Hingebung dem wichtigsten Gegenstande geweiht und ihn rein und vollkommen, in ihm das Heilige und Menschliche in seiner Ganzheit umfassend, das Individuelle als solches und in seiner Beziehung zum Ganzen, in dem heiligen Gedanken an den Einen Geist im All in sich aufnehmend: das ist der Inhalt, dessen tonkünstlerische Gestaltung, in Sebastian Bach's grossen Werken offenbart,

wir evangelische Musik genannt haben. Er ist es, in dem katholische und protestantische Musik Eins und ein Höheres geworden sind; in dem die wahrste und tiefste Anschauung des Menschlichen zu dessen Heiligung gediehen ist; er, der das biblische Oratorium und die Messe in gleiches Heiligung und Vollendung sang und bei der innigsten und erhabensten Auffassung der christlichen Geschichte und Religion noch den Gedanken der alles umfassenden christlichen Gemeine festzuhalten und zu verklären vermochte. Es giebt kein erhabneres Tonwerk, als seine den Erlöser feiernden Doppelchöre und Doppelorchester, über denen Zion den Choral: „o Lamm Gottes unschuldig" intonirt. Und er allein hat Jesus mit vollster Würdigung selbst redend (singend) einführen können."

Da die geistliche Musik also durch den Protestantismus, wenn nicht aus der Kirche verdrängt, doch in derselben sehr eingeschränkt wurde, so war es ganz natürlich, dass sich die Komponisten hauptsächlich auf eine andre Gattung der Musik legten, nämlich auf die Instrumentalmusik, diese wurde in den letzten Jahrhunderten ausserordentlich kultivirt. - Da die Musik eine Sprache des Gefühl ist, und das Gefühl keiner Worte bedarf, so bietet die Instrumentalmusik dem Gefühl ein grosses Feld dar; was darin geleistet werden kann, hat Beethoven z. B. in seiner Pastoralsymphonie und in vielen andern Werken gezeigt; was Bach als Kirchenkomponist war, ist Beethoven als Instrumentalkomponist. —

Da nun leider heut zu Tage die Kirchenmusik so wenig begünstigt ist, so muss es einem jeden Musiker, der es mit der Kunst redlich meint, zur grössten Freude gereichen, wenn so nach und nach die Werke Bachs und seiner Zeitgenossen durch ihre Herausgabe den Kunstjüngern zugänglich gemacht werden; eben so erfreulich muss es ihm auch sein, wenn neue Kirchenkomponisten auftreten, und ihre Werke ans Licht bringen, schon das Bestreben, eine kirchliche Komposition zu liefern, ist lobenswerth, wenn auch das Werk nicht allen Anfoderungen der Kritik entspricht. —

Zu diesen Betrachtungen wurde Ref. durch ein neues geistliches Werk geführt, dessen Titel zu Anfange dieses Aufsatzes verzeichnet ist.

Wer Bachs Werke kennt, wird leicht verführt, diese zum Maasstab aller andern geistlichen Werke zu machen, und dabei würde mancher Komponist schlecht bestehen. Das Gesicht der Bachschen Partituren ist schon ganz anders, als die aller andern Partituren; so viel Zeilen, so viel Stimmen, und jede für sich bestehend; bei andern Partituren höchstens nur zwei Stimmen und einige Akkorde. Eine schöne vierstimmige Harmonie aus lauter klaren Dreiklängen und Septimenakkorden bestehend, just auch nicht zu verachten, doch diese Harmonie durch eine ganze Komposition hindurch, erzeugt Monotonie; und daran leidet das obige Werk leider sehr; der ganze Chor-Satz ist weiter nichts als ein einstimmiges Lied, mit Akkorden Note für Note versehen. —

Dem Komponisten wird es von sehr grossen Nutzen sein, wenn er die Bachschen Werke recht fleissig durchstudirt, alsdann wird sein Satz freier, seine Partitur reicher werden, ein geistreicheres Gesicht bekommen.

Girschner.

---

## 4. Berichte.

### Aus Berlin.

### Konzert der Königlichen Kammermusiker, Herrn Moritz und Leopold Ganz.

Ein voller Saal war die erste Auszeichnung, die dem Bestreben der Herren Unternehmer, ihrem Konzert künstlerischen Werth zu geben, antwortete; wiederholter Beifall bewies den ganzen Abend hindurch den rege bleibenden Antheil des Publikums.

Die erste Stelle in jeder Beziehung nahm Beethovens C-dur-Symphonie ein. Sie fand ein empfängliches Publikum, das sich besonders am Schluss in lebhaften Beifall ergoss, obwohl bei der Aufführung manches, vorzüglich grössere Fülle und Energie, dem Andante namentlich ein mässigeres Tempo, zu wünschen gewesen wäre.

Eine Ouvertüre von Arnold zu einer noch nicht bekannten Oper, welche den zweiten Theil des Konzerts eröffnete und eine Scene von Reis-

siger waren Zeugnisse für den Fleiss und das Geschick der Komponisten, von denen der letztere, wie wir hören, sich besondre Verdienste um die Dresdner Oper erwirbt, der erstere als Klavierspieler und Lehrer hier geschätzt wird. Die übrigen Kompositionen, (eine Scene von Pär, das bekannte Terzett aus Mozarts Schauspieldirektor noch ausgenommen) waren Virtuosen-Kompositionen, die letzte eine „Concertante militaire“ für Violin und Violoncell von Bohrers. Wozu hat nun in aller Welt Frankreich den General Maison mit 20,000 Mann nach Hellas geschickt! Diese Konzertante hätte man dem Ibrahim vorspielen sollen: und es wär' Friede gewesen, „Friede, süss wie Schlaf!“

Unter den Ausführenden verdiente und erhielt der Konzertgeber mit seiner seltenen Virtuosität, mit seiner zarten und delikaten Manier besonders in den höhern Korden den ersten Preis; seiner Tiefe wäre mehr Energie zu wünschen; sein künstlerisches Talent ist unverkennbar sehr bedeutend und würde ihn noch höher heben, wenn er sich eines höhern Ziels bewusst würde, als die heutige Virtuosität. Ungleich schwächer erschien daneben sein Bruder, der Violinist. Zwei machen nicht immer ein Paar; und es wäre gar sehr zu wünschen, dass Herr Leopold Ganz mehr mit seinem Bruder als durch ihn zu gelten suchte.

Fräulein von Schätzel sang die Pärsche Scene und ihre Partie im Terzett mit süsser, weicher Stimme und vieler Lieblichkeit, kurz mit allem Reiz gesunder, schöner Jugend — aber ohne Spur einer künstlerischen Auffassung. Man kann dies den Kompositionen beimessen; wenigstens der Pärschen — denn aus der Mozartschen lässt sich der Leichtigkeit ihrer Konzeption und der breiten Ausführung ungeachtet schon etwas machen. Aber warum hat sie so gewählt? — Mad. Schulz sang mit gewohnter Virtuosität, Herr Bader wie immer — aber auch sie beide in Mozarts Terzett ohne Humor.

M.

## 5. Allerlei.

### Nachtrag zu dem als Bericht über das königstädter Theater mitgetheilten Gutachten in No. 38 und 39.

Sowohl zu der Zeit, wo dieses Gutachten ertheilt, als, wo es in diesen Blättern mitgetheilt wurde, schien der äussere Erfolg, den Fräulein Sontag und ihre Nachfolgerinnen der bisherigen Richtung der königstädter Oper erwarben, gegen die Ansicht des Berichterstatters zu sprechen. Weit entfernt, in meiner momentanen Neigung des Publikums, bei so verführerischem Anlass, als eine Sontag bot, eine Widerlegung reiflich bedachter und von der Kunstgeschichte öfters bestätigter Ansichten zu erblicken, konnte Ref. sich nur auf eine spätere Zeit berufen, die seine Ansicht rechtfertigen würde.

Unerwartet schnell ist diese Zeit eingebrochen. Die Direktion des königstädtschen Theaters hat um Befreiung von den Schranken gebeten, die ihrem Opernrepertoir von Anbeginn gesetzt worden, „weil sie ohnedem den hohen Aufwand für ihre Operisten nicht tragen könne. Zugleich ist bekannt geworden, dass nicht bloss Fräulein Sontag und Tibaldi, sondern auch andre Mitglieder auswärtige Anstellungen gesucht haben, weil die Art der Beschäftigung bei der königstädter Bühne (ungeachtet der hohen Gehalte) sie nicht befriedigt, ihnen nicht die Aussicht auf Vervollkommnung in ihrer Kunst lässt.

Was ohne Weiteres hieraus erhellt, ist: dass der bisherige Weg, schlechte Opern durch gute (vorzüglich modernbeliebte) Sängerinnen halten zu wollen, nicht der rechte ist — nicht einmal für den momentanen pekuniären Vortheil des Theaters (das selbst erklärt, dabei nicht bestehen zu können) vielweniger für seinen bleibenden Gewinn — von höhern Zwecken für Künstler und Kunst gar nicht zu reden. Nicht, als wären gute Operisten zu entbehren! Aber die besten sind unnütz ohne Kunstwerke, die sie erst zu einer künstlerischen Existenz erheben; die besten werden in geistlosen Produkten zu Modepuppen und Spielwerk für die Sinne herabgewürdigt. Fräulein Sontag mag es wohl gefühlt haben, dass die Theilnahme, die ihr von der Mehrzahl im Publikum gezollt wurde, nicht der Künstlerin galt, sondern in der Künstlerin nur das reizende Mädchen, den Sinnenreiz ihrer Stimme, den Abgott der Mode zu erkennen vermochte, ohne Schuld des Publikums, dem man sie jahrelang als nichts anders erscheinen lassen; ihre nachdenkendern Freunde mögen wol wünschen, dass diese Jahre, die schon das Pariser Engagement nach sich gezogen, nicht auf immer die Bahn der talentvollen Künstlerin entschieden haben mögen.

Es ist nur Selbsttäuschung, die den Wunsch nach unbeschränktem Repertoir diktirt. Kann man glauben, mit etwa 10 oder 20 versagten, längst bekannten Opern die Bühne zu erhalten? Vermisst das Theater diese Opern wirklich um ihretwillen, oder die Gattung der ernsten und grossen Oper um ihretwillen? Entweder begehrt man sie blos als Vehikel für die Aufstellung der Mode-Sängerinnen — dann gilt Figaro und Armide nicht mehr, als die überständige Italienerin in Algier. Oder man begehrt die Kunstwerke als solche aufzustellen und ihren Geist durch das Organ der ausübenden Künstler wirken zu lassen; — dann muss die ganze Richtung dahin genommen, nicht auf die Erhaschung einiger weniger bekannter Opern beschränkt werden. Dann muss man, ehe man auch noch die

grosse Oper auf sich nehmen will, sich ernstlich fragen: ob das Gebiet der frei gegebenen komischen Oper denn schon ganz eingenommen, oder nur durchwandert, oder nur mit ernstlichem Willen betreten ist? Da findet sich denn ausser dem „Doktor und Apotheker“ von Dittersdorf und der „heimlichen Ehe“ von Cimarosa so gut, wie nichts.

Die königstädter Oper hat von ältern Werken benutzt, was ihr frei stand und irgend Hoffnung zu gutem Erfolg weckte. Das war löblich; aber daneben hätte man auf Erneuerung des Repertoirs bedacht sein sollen. Sie hat von italischen und französichen Opern aufgeschüsselt, mehr als ihr und dem Publikum gesund war. Das war zwar nicht löblich; aber hätte man nur daneben auf Erneuerung des Repertoirs gedacht. Wäre ihr jetzt das Gesuch um freies Repertoir bewilligt worden: sie würde sich auf ein oder zwei Jahr versehen haben. Das wäre gut; aber endlich ständ' sie wieder und unabänderlich vor der Nothwendigkeit, ein neues Repertoir zu schaffen. Besser, dass diese Nothwendigkeit ihr früh genug bei frischern Kräften vorgezeichnet wird; jetzt oder später hatte sie nur Hinwendung auf den guten Weg oder Untergang zu wählen. —

Es ist noch eins dabei zu erwägen. Das Anhalten an dem, was sich bereits bestimmte Geltung erworben hat, — das Ruhenbleiben beim Alten, scheint sicherer. Allein es scheint nur; es meidet vielleicht Fehltritte, aber versäumt gewiss Fortschritte. Das ist nie die Weise Preussens gewesen, und hoffentlich wird in unserm Vaterlande das besonnen thatkräftige Fortschreiten im Ganzen und Einzelnen immer entschiedener offenbar werden. Manches Nachbarland schleppt sich noch jetzt mit den Gesetzbüchern des fremden Rom und der urväterlich ererbten Reichsjurisprudenz. Preussen offenbarte die Einsicht und das Vertrauen auf seine beste Ueberlegung, und schuf, andern Staaten zum Vorbild, sich eine eigne Gesetzgebung. Dieses hohe Vorbild sollte bis in jede Hütte leuchten! Die königstädter Direktion hat die römischen und französchen Orakel gefragt und den Staub alter Repositorien durchwühlt, bis nichts mehr darin blieb. Es mag drum sein. Will sie aber nun bestehn, will sie die Ehre und Sicherheit eines preussischen Volkstheaters erwerben, so geht es schon nicht anders: sie muss ihre eigne Ueberlegung walten lassen, und dann sich ein Herz fassen, sich ihr zu vertrauen. Nur so kann sie überhaupt bestehn und sich möglichst gut aus der bisherigen Versäumniss hervorarbeiten.

Ein Weg dazu ist in dem Gutachten bezeichnet; erfahrnere und unterrichtetere Sachkundige werden vielleicht bessere Vorschläge zu machen wissen. Gewiss giebt es einen Weg zum Gelingen und theilnehmende, Rath und That bereite Kunstfreunde genug, ihn aufsuchen und prüfen zu helfen, sobald sich das ernste Verlangen ausspricht. Wenn auf der andern Seite unsre überall Neues und Höheres gebährende Zeit auch in die Ansicht von Kunstwesen und Kunstbedeutung für das Volk vorerst Schwanken und eine fast allgemeine Unsicherheit geworfen hat: so wird Niemand an die Stelle der theilnahmvollsten Erwägung Splitterrichterei treten lassen, wenn die Direktion des königstädter Theaters gleich denen aller übrigen Theater noch nicht die reinste, unsrer Zeit würdigste Ansicht von ihrer Aufgabe gefasst und realisirt hat; vielweniger wird man den Ausdruck der Theilnahme und den stets lebhaftern Wunsch der Verbesserung mit Splitterrichterei verwechseln. Solches Verkennen fällt nicht dem Verkannten, sondern dem Verkennenden zur Last. Marx.

---

## Bekanntmachung.

### Mösers Akademien.

Mit wahrer Freude zeigen wir den hiesigen Kunstfreunden die Wiederkehr der Möserschen Quartett- und Symphonie-Aufführungen für den bevorstehenden Winter an; sie werden die vorjährige Weise, aber noch verbessert, befolgen. Man wird sich erinnern, dass diese Unternehmung im vorigen Jahr unter bedenklichen Umständen begann. Herr Kapellmeister Bernhard Romberg war mit einer ähnlichen zuvorgekommen und hatte durch den ausgebreiteten Ruf seines Namens einen zahlreichen Kreis um sich versammelt; die ersten Möserschen Abende waren verhältnissmässig nur schwach besucht. Allein man gedenkt auch mit Freude, wie durch die Macht der gewählten Meisterwerke jeder Mösersche Abend die Masse der Zuhörer wachsen sah, wie man da bald Niemand mehr vermisste, der auf den Namen eines gebildeten Kunstfreundes Anspruch zu machen hat; wie endlich der Saal die Menge der Hörer kaum fassen konnte und viele später zugetretene die Versäumung der frühern Abende zu beklagen fanden. Möge dies den Kunstfreunden eine Mahnung sein, dass wiederholtes Zurückkehren zu grossen Kunstwerken den Genuss an ihnen — nicht mindert, sondern steigert. Eine Beethovensche Symphonie, die manchen Konzertbesucher zuerst vielleicht bloss durch die Berühmtheit ihres Dichters herangezogen, ihn dann nur mit einzeln eben aufgefassten Zügen gereizt hat, wird sich bald als ein grosses, durch und durch herrliches Ganze offenbaren; darauf werden wol eben diejenigen Züge, die Anfangs verloren gingen oder gar durch Fremdartigkeit zurückstiessen, die Ahnung wecken, dass es hier um etwas anderes zu thun sei, als um ein wohlgefällig vorbeiklingendes Tonspiel; springt zuletzt die Idee des

Kunstwerks gleich einer gerüsteten Minerva hervor, so wird dem beglücktesten Hörer, der sie fasst, wie durch einen Zauberschlag alles Leblose sich in seeliges Leben verwandeln; als wär' er in einen Zaubergarten versetzt, wo die Blumen still singen und die Vögel geschäftige Botschaft tragen, so werden alle Instrumente ihr Leben vor ihm weben und ausbreiten — und um eine schönste Welt reicher kehrt er zurück. Wer würde ein solches Loos mit vielen Mühen zu theuer verkauft glauben? Und hier, nicht durch Mühen, sondern durch eine Reihe steigender Genüsse schlingt sich der Pfad.

Die Einrichtung ist dergestalt getroffen, dass an einem Abend:

Drei Quartette,

am nächsten Abend:

eine vollständige Symphonie,
eine Ouvertüre,
ein Quintett, Sextett, Septett, Ottett u. s. w.
oder ein Konzert von einem klassischen Meister

ausgeführt werden. Die Wahl der Orchesterstücke soll vorzugsweise auf Beethovens, sodann auf die hier unbekannten Werke von Spohr, Feska, Lindpaintner, F. Ries, demnächst auf Mozarts und Haydns Meisterwerke, endlich auf neue Schöpfungen berühmter Meister gelenkt werden.

Die Versammlungen finden Mittwoch Abends statt und beginnen mit dem 12. November. Das billige Abonnement von 6 Rthlr. für 12 Versammlungen kann nicht gemindert werden für die später etwa Zutretenden.

Es sind nur zwei Wünsche, die bei dem Ueberblick dieser Ankündigung noch auszusprechen bleiben und deren Erfüllung wir von unserm trefflichen Möser wohl hoffen dürfen.

Der eine betrifft die neue Rubrik der Konzerte. Mösers ganze Unternehmung stellt sich als ein edles Gegenbild dem jammervollen Virtuosentreiben der gemeinen Konzerte gegenüber, und sein grosses Verdienst beruht eben darin, dass er sich darüber erhoben und dem Publikum einen Anhalt geboten hat, um nicht ganz in dem Sumpfe der Modemusik zu versinken. Die Einführung der Konzerte könnte sein würdiges Unternehmen unvermerkt von der trefflichen auf die alte verderbliche Bahn hinüberlenken, wenn er nicht eben hier mit grösster Strenge an seinem Versprechen fest hielt, nur Konzerte klassischer Meister zu geben. Der Unterschied dieser von den Virtuosenkonzerten besteht darin, dass in jenen Virtuosität aufgeboten wird, um einer künstlerischen Idee als Organ zu dienen, in diesen die Musik zum Mittel herabgewürdigt wird, um die Geschicklichkeiten und Launen des Virtuosen daran ausspreizen zu können. Dort dient das Einzelne dem Allgemeinen, und findet seine Befriedigung darin, ein schöner und nothwendiger Theil von ihm zu sein; hier soll das Allgemeine und Ewige herabgezogen, dem Partikularen und Vergänglichen unterworfen, soll das dienende Glied zum herrschenden Haupt erhoben werden, was denn freilich zur Kopflosigkeit führt. Vorbilder klassischer Konzerte sind die Klavierkonzerte von Mozart, vorzüglich die von Beethoven, — derer von Sebastian Bach nicht zu erwähnen, zu denen unsre Virtuosen (ein edles Geschwisterpaar ausgenommen) wenigstens für öffentliche Produktion wol noch kein Zutrauen fassen mögen. Dies sind aber auch die einzigen klassischen Klavierkonzerte; sie, besonders die Beethovenschen, sind ehrende Aufgaben für jeden Virtuosen, der sich als Künstler fühlt und zeigen will. Wir würden es sehr rathsam und rühmlich finden, wenn Herr Musikdirektor Möser schlechthin keinen Klavierspieler mit etwas Anderm auftreten liess; von den bessern lässt sich ohnehin erwarten, dass sie sich gar nicht mit etwas Anderm, als den Meisterwerken der Gattung, in einem so edlen Kreise werden zeigen wollen. — In der Konzertlitteratur für andre Instrumente möchte die Anzahl des Klassischen noch weit geringer sein; möge man sich daher lieber in der Zahl beschränken, als in der Strenge der Auswahl nachlassen.

Der zweite Wunsch betrifft die Wahl der Orchesterstücke. An und für sich kann man es nur mit Lob und Freude anerkennen, dass das Publikum nach und nach mit allen Komponisten, die sich bewährt haben, bekannt gemacht werde; das Talent unsers trefflichen Spohr, Lindpaintner, Ries und andrer hat darauf gegründetsten Anspruch. Allein man kann dbei leicht auf den Abweg gerathen, möglichst viel Namen aufzuführen, — schätzenswerther Künstler, deren Bekanntschaft aber dennoch unserm Publikum nicht so nothwendig ist, als die nähere Einführung auf die Werke aller grossen Tondichter. Beethoven hat allein 9 Symphonien gespendet; Haydns Schöpfungen voll Jugendschöne und Jugendfreude sind unserm Publikum noch so wenig genähert; auch Mozarts Symphonien noch so wenig benutzt. Kein neuerer Komponist hat Werke bekannt werden lassen, die für die Ausschliessung jener entschädigten. Wenn man auch im Voraus hoffen darf, dass der angekündigte Cyklus einen zweiten nach sich ziehen wird, so findet sich immer noch zu wenig Raum, um nur das Trefflichste unterzubringen. Möge daher Herr Musikdirektor Möser seine Einrichtung nicht von dem äusserlichen Grundsatz der Namen-Mannigfaltigkeit, sondern von dem innern des Werthes und der Bedeutung abhängig machen; jener geht gewöhnlich von Indifferenten aus, dieser von den warmen Freunden und Kennern der Kunst. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.
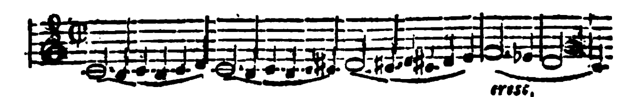
Den 19. November. —— Nro. 47. —— 1828.


## 3. Beurtheilungen.
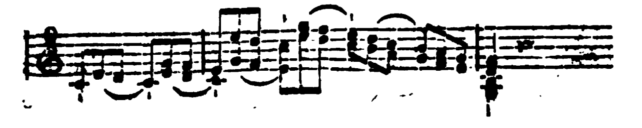
Grand Quintetto pour 2 Violons, 2 Alti et Violoncelle par Louis van Beethoven. Oeuv. 29. Schlesinger in Berlin. Partitur. Preis: 2 Rthlr.

Die Herausgabe der Beethovenschen Quartett-musik in Partitur ist eins der erwünschtesten und ehrenvollsten Unternehmen der Verlagshandlung. Deutschland besitzt in dieser Gattung einen Kunstschatz, der ihm um so theurer sein muss, da man in keinem Lande etwas nur irgend des Vergleichs Würdiges auffindet, und es schon für sich ein Beweis tiefen und reichen Kunstsinnes und einer tüchtig ausgearbeiteten Kunstfertigkeit ist, mit so geringen Mitteln eine Kunstschöpfung zu unternehmen. Eben der Einfachheit und Leichtigkeit des Stoffes ist es wohl vornehmlich zuzuschreiben, dass unsre grössten Meister mit Lust und Vorliebe stets zu der Quartett-Musik zurückkehren und ihr oft die zartesten, geistreichsten und kunstreifsten Bildungen anvertrauen; so dass, wer Haydns, Mozarts, Beethovens Quartett-Kompositionen nicht kennt, seine ganze Musikkunde geradezu für wesentlich unvollständig ansehen muss. Die gewöhnlichste Art der Herausgabe, in Stimmen, ist nur für die Ausübung brauchbar; selbst die Einrichtungen für Klavier zu zwei und vier Händen erscheinen nur als unzureichender Nothbehelf, desto weniger zulänglich, je reicher und eigenthümlicher das Original gebildet ist — obwohl dieses Surrogat für die grössere Ausbreitung der Werke schon gute Dienste geleistet hat. Die vollkommenste Weise der Mittheilung bleibt daher die Partituren-Ausgabe. Ihre Brauchbarkeit wird um so viel allgemeiner werden, um wie vielfach der Musikunterricht und das Klavierspiel sich vervollkommnen, und zum Partiturlesen und Partiturspielen befähigen — unstreitig ein edleres Ziel, als das, einer auf Kosten alles geistigen Gehalts überschätzten Fingerfertigkeit.
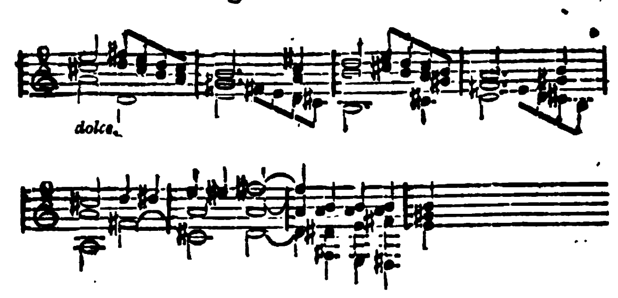
Dass nun vor manchem andern Werk eben dieses Quintett, das geistreichste und künstlerisch gereifteste unsers grossen Meisters, zugleich eins seiner einfachsten und darum schon jetzt allgemein geliebten Werke — herausgegeben worden ist den Kunstfreunden wohl eben so erwünscht, als für das grössere Publikum rathsam gewesen. Was das Hören an sinnlicher Erregung, das hat das Patiturlesen an Ruhe des Genusses und geistiger Vertiefung voraus; und so werden auch die, welche das Quintett oft gehört haben, es in der Partitur von Neuem und mit einer andern Empfindung freudig aufnehmen. Man betrachtet hier mit Ruhe gleichsam das Entstehen des Werkes; und es ist sogar erwünscht, bei einem solchen anzuknüpfen, das seinen Ursprung nicht in einer höhern, den Bau wie ein Gottesbefehl hervorrufenden Idee hat, sondern in der allgemeinen noch unbestimmtern künstlerischen Lust am Schaffen: in dem Vorsatz, Musik zu machen. So viel, und nicht mehr, sagt uns das erste Thema:



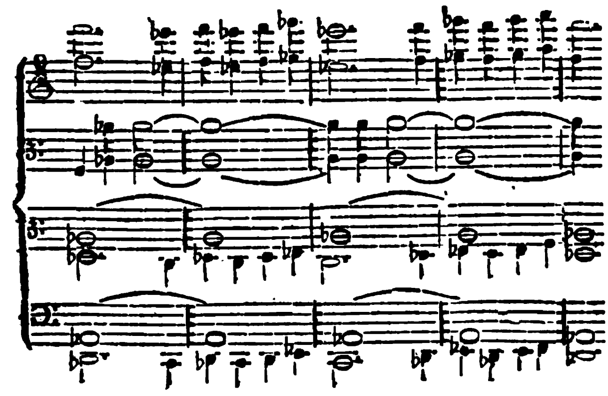

und die Figur —



will eben nicht mehr, als nach der Wiederholung des Thema's weiter fortführen, bis sich der erste Hauptsatz zu Ende gespielt hat und der lieblich unschuldige zweite




sich anschliesst. Schon dieser Satz erhebt sich über den ersten; man sieht den Tondichter durch die Arbeit selbst tiefer erregt, und schon wehen hin und wieder, z. B. (bei der Durcharbeitung des ersten Satzes) S. 11: —
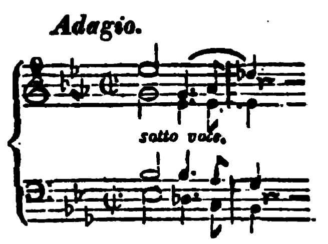


ahnungsvollere Klänge, in die die Seele sich zu versenken meint, wie der Blick in einen stillen Gebirgsee. Indess, es sind nur vorübergewehte Klänge, die den leichter gewobenen Gesang nicht auf lange unterbrechen. Wie sich nun schon der erste Theil höher gehoben, als sein Anfang, so steigt die Komposition in jedem folgenden Theile; in dem zart- und edelsinnigen Adagio, in dem leichten Scherzo, das sich im Ton in anmuthigem Schwunge wärmer beseelt, bis das Finale voller Grazie, flatternder Leichtigkeit, sprühenden Lebens und süsser Befriedigung in steigendem Drange dahin rauscht. So steht das Ganze in seiner gesteigerten Schöne; in der Herrlichkeit seines Schlusses als ein Triumph der Kunst seines Verfassers da, und wird als solcher um so heller erkannt, als eine tiefere Anregung nicht diesem, wie so vielen andern Werken vorausgegangen scheint.
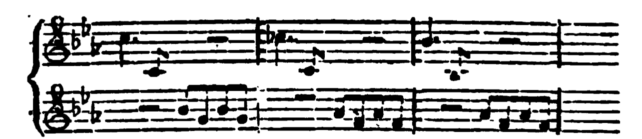
1. **Grand Quintetto de Louis van Beethoven. Oeuv. 29.**

2. **Grand Quatuor de Louis van Beethoven. Oeuv. 74 No. 10. Beides vierhändig arrangirt von J. P. Schmidt Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

Von dem eben besprochenen Quintett und von dem allen Quartettisten längst so lieb und theuer gewordenen Quatuor
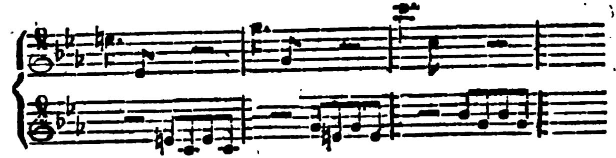



erhalten die Pianofortespieler hier treffliche Arrangements aus der Feder des Herrn Schmidt der sich in diesem Fache bereits mehrmals bewährt und auch in grössern Kompositionen, namentlich Opern, mit Beifall öffentlich gezeigt hat. Die einzige Stelle, in der man eine unnöthige Schwierigkeit finden könnte, findet sich im Quartett S. 7



und so noch drei Takte weit. Die rechte Hand liegt hier so unbequem, dass sie kaum die Oktaven jedesmal sicher erreichen wird; eine einfache Abhülfe hätte die Verwechselung der Hände gegeben, wodurch die Linke bequem die Oktaven gespielt, die Rechte mit den Achteln der andern Stimme eingegriffen hätte. Offenbar hat Herr Schmidt seine schwerere Spielart vorgezogen, um den Stimmgang klar vor Augen zu legen; eine Rücksicht, die in den Augen gebildeter Kunstfreunde unstreitig manche Schwierigkeit vertreten muss. Allein hier, wo beide Hände die rhythmische Form der ersten und zweiten Stimme schon lange festgehalten, drei

Takte lang die Figur selbst als erste und zweite Stimme eingeprägt hatten:



konnte wohl von jedem aufmerksamen Spieler erwartet werden, dass ihn eine Verwechselung der Hände über den Stimmgang nicht zweifelhaft machen könne. Mit besonderm Geschick sind dagegen besonders im Quintett, und namentlich in dessen Finale manche Schwierigkeiten glücklich umgangen oder gelöst worden; und gerade hier war das nicht immer leicht.

Die Ausstattung ist so korrekt und anständig, wie man es von der Breitkopfschen Verlagshandlung stets erwarten darf. M.

---

Hinterlassene Schriften von **Karl Maria von Weber.** Erster und zweiter Band. Dresden und Leipzig. Arnoldsche Buchhandlung 1828.

(Schluss.)

Da die gegen den Jahresschluss dringender werdenden Artikel ein näheres Eingehen auf das genannte Werk nicht verstatten, so möge es späterer Zeit aufbewahrt bleiben und dafür noch eine kleine Auswahl leichterer Fragmente das Interesse am Buche verbreiten.

Zuerst für schreiblustige Komponisten drei Operntexte. Die italische, französische und deutsche Oper werden zugleich mit ihrem Publikum dem Publikum vorgespielt.

Die grosse italienische Oper tritt auf. — Eine lange, hagere, durchsichtige Figur, karakerloses Gesicht, das als Held, Seladon, Barbar sich immer gleich bleibt, und nur eine ungemeine Süsslichkeit über sich verbreitet hat. Sie trägt ein dünnes Schleppkleid, dessen Farbe, eigentlich keine Farbe zu nennen ist, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen sitzen, die die Augen des Publikums auf sich ziehen. Bei ihrem Auftritte wird im Orchester ein Geräusch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, das in Italien Ouvertüre genennt wird.

Sie fängt an zu singen:

Scena.

Recit. Oh Dio — — — addio — —
— — — — — — — — — —

Arioso. Oh non pianger mio bene
Ti lascio — Idol mio —
— — — oimé — —

Allegro. Già la Tromba suona — —
— — — — — — — — — —

Colla parte. Por te morir io voglio —
— — — — — — — — — —

Più stretto, — O Felicità — —
(auf *Ta* ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudirt unmenschlich.)

Duetto.

— Caro — —!
— Cara — —!
a Due. Sorte amara — —
(auf *amara*, wegen des *a*, die süsseste Terzienpassage.)
Allegro. — oh barbaro tormento —
(es hat kein Mensch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo, Brava, applaudirt, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein.)

Die grosse französische Oper erscheint *).

Eine wohlgeborne Pariserin: sie geht auf dem Soccus einher, und bewegt sich sehr zierlich in dem sie etwas unbequem beengenden, griechischen Gewande.

Das Corps de Ballet umgiebt sie beständig; verschiedne Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.

Erster Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.
Le Prince. J'en suis ravi, Princesse.
Peuple, chantez, dansez, montrez votre Allégresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre Allégresse.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!
(Kriegerisches Getöse, Sie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde, und wird erschlagen.)
La Princ. Cher prince.
Le Pr. Hélas!
La Princ. Quoi?
Le Pr. J'expire!
La Princ. O Malheur!
Peuple: chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.
(Ein Marsch schliesst den zweiten Akt.)

---

*) Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der grossen Oper.

Dritter Akt.

(Pallas erscheint in den Wolken.)

Pallas te rend le jour.
La Princ. Ah quel moment!
Le Pr. Ou suis-je?!
Peuple: chantez, dansez, célébrez ce prodige!

Choeur.

Dansons, chantons, célébrons ce prodige.

Agnes Bernauerin, romantisch-vaterländisches Tonspiel. Personen, so viel vonnöthen. Handlung, im Herzen von Deutschland.

Erste Scene.

Verwandlung.

Zweite Scene.

Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! Meine Seele ist müde, matt, und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menschenleiden Fels steile Untiefen. Wenn Ihr Fräulein geistwidriges erfasst. Werden Sie mir edle Dame, das Missgefühl missdenken?

Agnes. Komm in den Schlossgarten, dort im dunkeln Schauerhaine wird mich leichter die nothwendige Ahnung meines Schicksals befallen. (ab.)

Verwandlung. (Herzog mit Gefolge.) Ritter, folgt mir in den Prunksaal, heute noch soll sie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverliess ihrer Gewohnheit nach — ihr versteht mich — (ab.)

Verwandlung. Albrecht tritt auf. Kaspar, du folgst mir.

Verwandlung. Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist Du, unbegreifliches Wesen?

Geist. Ich habe Macht, Alles zu thun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich Dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben.

(Zwei Minnesänger treten auf:)

Wartet, edler Herr, wir singen Euch die Geschichte.

Verwandlung. Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloss, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vor eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler

(tritt auf im singenden Gebete. — Agnes singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite. — In der Laube schlummert Albrecht und singt träumend in abgebrochnen Tönen. — Kaspar singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen. — Räuber in der Höhle singen einen wilden Chor. — Genien schützend schweben über Albrecht. — Kriegsgetümmel hinter der Scene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich Alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern Einiges.)

Alle. Ha!

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Trauer-Marsch. (Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagelkopfe unten hängen.)

Albrecht tritt auf mit Reisigen.

Eingelegte Arie — — — — — — — —

Recitativ: Auf, Freund, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt Ihr das Leben.

Schwört!

| | |
|---|---|
| Chor. | Wir schwören. |
| Albrecht. | O Schwur!! |
| Allegro. | Ueber Felsen und Meere,<br>Durch blinkende Speere<br>Rett' ich Dich, auf Ehre,<br>Dass keiner es wehre,<br>Sonst schnitte die Scheere<br>Des Todes ihn ab.<br>Ich sehe dich winken.<br>Die Thränen dir blinken,<br>O warte doch, Grab, |
| Arioso. | O Mägdlein,<br>O Blümlein<br>So wunderschön stille,<br>Das niemals was wille. |
| Chor. | Seht — den Helden<br>Seht — ihn — rasen — — |
| Albrecht. | Doch welch wundervolles Stöhnen,<br>Hör ich tief in mir so klöhnen,<br>Banger Ahnung Schauer-Wehen,<br>Muss ich in mir wachsen sehen. |
| Più stretto. | Doch nein, ich eile, dich zu retten. |
| Chor. | Eile. |
| Albrecht. | Rettend will ich eilen, dich zu retten. |
| Chor. | Ja. |
| Albrecht. | Eilend, rettend dich mir retten,<br>Rettend eilend sprengen Ketten.<br>Passage (ei-ei-ei-ei-eilen.) |
| Chor. | Sieg oder Tod. |

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spiesst sich selbst an eine Stakete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arme herbei. Der Herzog kommt wüthend.)

Albrecht ruft: Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schluss-Chor.

Nach Regen folgt Sonnenschein. Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und Alles ist gut.

Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird.

Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Symphonie und ein vortreffliches Mittagsmal entschlummerte ich, und sah mich im Traume plötzlich in den Konzertsaal versetzt, wo alle Instrumente belebt, grosse Assemblée unter dem Vorsitze der gefühlvollen und mit naiver Naseweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte sich eine Partie aus einer Viola d'amour, Bassethorn, Viole di Gamba und Flûte douce arrangirt, die über die verflossenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Zirkel mit jungen und alten Klarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Klavier, von einigen süssen Violinen, die sich nach Pleyel und Girowetz gebildet hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageoletchen durchschrien den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Mad. Oboe durchaus behauptet, es sei ächt Jean Paul'sche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Kontrabass, von einem Paare verwandter Violoncellen begleitet, zur Thüre hereinstürmte, und sich so voll Unmuth auf den da stehenden Direktionsstuhl warf, dass das Klavier und alle anwesende Geig-Instrumente vor Schrecken unwillkührlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Kompositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Symphonie eines unsrer neuesten Komponisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmstock gefallen, und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock springen und wüthen lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Komponisten zu exekutiren, so will ich zur Tanz-Geige werden, und mein Brod mit Müllerschen und Kauerschen Tanzdarstellungen verdienen.

Erstes Violoncell (sich den Schweiss abwischend). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch so fatiguirt, dass ich seit den Cherubinischen Opern mich keines solchen Echauffements erinnere. —

Alle Instrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen lässt sich so etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg eingeflösst hat, ist freilich die von uns eben exekutirte Symphonie ein musikalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man lässt uns gleich der Violine in die Höhe klettern...

Erstes Violoncell, (ihn unterbrechend). Als ob wir das auch nicht eben so gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in seinen Schranken.

Bratsche. Ja, denn ich stehe ja auch noch zwischen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig? —

Erstes Violoncell. Ach, von Ihnen ist ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluthen nur noch mit uns im Unisono, oder sind des Schauder- und Spannungerregens wegen, wie z. B. im Wasserträger, da; aber was den schönen Gesang betrifft —

Erste Oboe. Da kann sich doch wohl mit mir niemand messen.

Erste Klarinette. Erlauben Madame, dass wir auch unsre Talente bemerken.

Erste Flöte. Ja, für Märsche und auf Hochzeiten.

Erstes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenore näher als ich?

Erstes Horn. Sie werden sich doch nicht einbilden, so viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen als ich?

Klavier. Und was ist alles dieses gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfasse! Wo Ihr alle nur Theile eines Ganzen seid, bin ich selbständig, und —

Alle Instrumente (schreien zugleich). Ach, schweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten.

Erste Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageolettchen. Da hat Mama recht. —

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in diesem Lärme.

Trompeten und Pauken (fallen fortissimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Komposition ohne unsern Effekt? Wenn wir nicht knallen, applaudirt kein Mensch.

Flöte. Gemeine Seelen reisst der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erste Violine. Und wenn ich Euch nicht führte, was würde aus Euch Allen?

Kontrabass (aufspringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich ist nichts.

Alle Instrumente (zugleich schreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts.

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente auseinander, denn sie kännten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte, und den Proben entgegen trug. „Wartet," rief er, „rebellirt ihr schon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich."

„„Ach, nur das nicht!"" baten alle. „Lieber eine italienische Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratsche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird Euch schon lehren. Glaubt Ihr, dass in unsern aufgeklärten Zeitnn, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigirt, Euretwegen ein Komponist seinem göttlichen riesenhaften Ideen-Schwunge entsagen wird? Gott bewahre! es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neuesten Symphonie, das ich so eben von Wien erhalte, und urtheilt darnach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf; alle Viertelstunden drei oder vier Noten! — das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion General-Pausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muss, dass kein Hauptgedanke hervortritt, und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht z. B. wie Pär in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, stehen zu bleiben, so ist die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie."

Da riss plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein grosser Komponist im neuesten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank Dir, freundliche Begleiterin des Gesanges, für Deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

---

## 4. Berichte.

### Musik in Leipzig. Oper, Konzerte.

Die Vorstellungen der Oper des Magdeburger Stadttheaters auf unserer Bühne sind nun geschlossen. Das Personale hat sich sehr wacker und thätig gezeigt und Mozarts Don Juan, Zauberflöte, So machen sie es alle, Figaros Hochzeit, Spontinis Vestalin, Webers Oberon, Marschners

Vampyr, Rossinis Barbier von Sevilla, Pärs lustigen Schuster; von Auber den Maurer und Schlosser, das Konzert am Hofe, und Fiorella; von Herold Marie gegeben. Die zwei letzten Operetten waren auf unsrer Bühne neu.

In Hinsicht des Personalbestands der Oper kann sich das gegenwärtige Magdeburger Theater mit mancher grössern Bühne messen. Das hiesige Publikum konnte daher auch mit der Gesellschaft im Ganzen zufrieden sein. Ein sonderbares Missverhältniss findet zwischen den Sopranen und Tenoren statt, dass nämlich die weiblichen Stimmen sämmtlich stark und des piano weniger fähig sind, indess die Tenore, besonders in der Höhe sämmtlich schwach sind und fein einsetzen müssen. Die ausgezeichnetste Sängerin der Gesellschaft ist Mad. Franchetti-Walzl. Ihre Stimme ist kräftig und hat in der Mitte recht volle, angenehme Töne, in der Höhe ermattet sie leicht und detonirt zuweilen, wie in der Partie der Rezia. Die Intonation ist etwas hart; ihre Schule ist italienisch, doch eignet sich ihre Stimme mehr für einfache, durch grosse Intervallen hindurchgehende Passagen, als für chromatische Figuren. Die Vestalin war darum wohl ihre beste Partie; nicht so die Elvira im Don Juan, besser Rosine im Barbier und die Sängerin am Hofe. Bei weitem weniger Fülle und Wohlklang hat die Stimme der Mad. Rosner; sie hat eine bedeutende, aber schneidende Höhe, eine unbedeutende Tiefe. An viele Schnörkeleien gewöhnt und durch Anstrengungen gebrochen, will die Stimme nicht feststehen im piano und wenn es gehaltenem Gesange gilt. Ihren Passagen fehlt es an Bestimmtheit und an Ausbildung. Ihre beste Partie war unstreitig Malvina im Vampyr und Königin der Nacht; als Rezia im Oberon hat sie Vieles gelungen hervorgebracht. Leider musste das Publikum sie öfter, als Mad. Franchetti hören. Die übrigen Damen waren Madame Devrient, welche bekanntlich Partien wie die der Zerline, der Fatime im Oberon, der Emmy im Vampyr mit Geschmack vorträgt, aber von ihrer Stimme nicht immer unterstützt wird. Zu ihren günstigen Partien kam noch die der Schifferin in der Oper Marie hinzu; dagegen wir die der Henriette im Maurer, welche sie auch vortrefflich spielt, ungern vermissten. Dem. Meiselbach, welche diese und andre zweite Partien sang, ist noch sehr Anfängerin; Gewandtheit der Kehle und Ausdruck des Vortrags mangeln ihr noch; die Stimme aber ist starke, volle Bruststimme, aus welcher sich ein gutes Gesangsorgan bilden lässt. Mad. Kökert sang die Partien der Alten und Mütter meistens genügend.

Was die Männer anlangt, so singen die Herren Schmuckert und Schäfer erste Tenorpartien; Hr. Mühling zweite. Herrn Schmuckerts Stimme ist eigentlich fast mehr Bariton als Tenor; schon in E hört seine Bruststimme auf, das Falsett aber ist so dünn, dass es sich nicht wohl mit jener verbinden und nur mit Vorsicht gebrauchen lässt. Dies hat bei diesem Sänger die sonderbare Manier erzeugt, den Ton, welchen er nun sicher gefasst hat, sogleich anzuschwellen, was mit dem feinen Einsatz einen nicht angenehmen Kontrast hervorbringt, der sich mit jedem Takte wiederholt. Einzelne Töne sind angenehm und voll, besondert die aus der Mitte, aber selten hört man eine zusammenhängende Kantilene. Für Tamino eignet sich sein Vortrag mehr, als für Hüon; doch hat er das Gebet in der letzten Partie mit Ausdruck vorgetragen. Dem Herrn S. steht Herr Schäfer zur Seite, ebenfalls ein junger Sänger von viel Anlage und Streben, und einer freien, gesunden Stimme; doch darf er diese nicht übernehmen, um nicht Athem und Reinheit des Tons zu verlieren. Sein Aubry im Vampyr, ist eine lobenswerthe Leistung, die nicht ohne Anerkennung bleiben konnte. Dem Hüon ist er noch nicht gewachsen. Herr Mühling singt zweite Rollen und ist besonders in dem französichen Singspiel sehr brauchbar. Er hat das Schicksal der Vorigen, dass ihm sehr häufig die feine Stimme in der Höhe überschlägt. Sein Georg im Vampyr war in der letzten Darstellung, welche überhaupt die belebteste war, eine seiner besten Leistungen in der Oper.

Die Bässe dieser Gesellschaft waren — wenigstens die drei vorzüglichsten — Mitglieder unsers Theaters; nämlich Herr Genast, dessen Festigkeit und Gewandtheit im Gesange, von seinem Spieltalente unterstützt, ihn auch zu einem Mittelpunkt in der Oper macht. Es giebt kaum eine bedeutende Oper, in welcher er nicht die Hauptpartie geschickt ausführte — Don Juan, der Rossinische Figaro (minder der Mozartsche) Vampyr waren seine vorzüglichsten Darstellungen in diesem Gebiete. Herrn Kökert haben wir weniger in Hauptpartien gehört; sein Gesang würde kräftiger sein, wenn es ihm nicht zuweilen an Athem gebräche und er einfacher vortragen könnte. Die Partie des Grafen Almaviva war eine seiner vorzüglichsten. Des Hrn. Fischer Gesang reicht für die komischen Partien, die er grösstentheils giebt, gut aus.

Um den kräftigen, wohlklingenden und präzisen Chor der Gesellschaft, welcher allgemeines Aufsehn erregte, soll der zuletzt genannte Singverein grosses Verdienst haben. Die Männer sollen die Sänger eines preussischen Liederinfanterieregiments sein, welches in Magdeburg in Garnison steht; es sind gesunde, dem Ohr wohlthuende Stimmen, die durch gute Einübung, welche man in Opernchören selten findet, sich zu einem lebendigen Ensemble gebildet haben. Auch in der äussern Erscheinung und Bewegung dieses Männerchors hätten wir eher beim Theater

angestellte und geübte Sänger, als Militär vermuthet. Ihre Leistungen im Don Juan, in der Vestalin und in den schweren Chören des Vampyr waren bewunderswürdig. Sehr hätten wir gewünscht, dass das Trinklied in der letztern Oper, welches da capo gesungen zu werden pflegt, durch mehrere dieser Stimmen besetzt gewesen wäre. Aber auch der weibliche Theil stimmt hierzu und liess nun selten an Reinheit und Präzision etwas vermissen.

Am 3. Nov. dieses wurden die Vorstellungen mit Figaro beschlossen, in welcher Oper wir auch die Bemühungen der Mad. Rosner (Gräfin) und Mad. Devrient (Susanne) zu loben hatten.

Während der Messe wurden noch Konzerte gegeben: 1) den 9. Oktober von dem jungen Violinisten Wallerstein aus Dresden, welcher ein interessantes neues Violinkonzert von Kalliwoda vortrug. Der Mittelsatz ist ein schönes gehaltnes Adagio, welches der Knabe über unsre Erwartung ausführte. Neu und pikant ist das Rondo, in welchem das Orchester ein in verschiedenen Gestalten wiederkehrendes Thema aus Cherubinis Wasserträger ausführt, während die obligate Violinpartie sich mit ihrem Kontrathema frei über demselben bewegt. Die beliebten Variationen von Mayseder trug der Knabe mit grösserer Reinheit und Präzision, als einige Tage vorher Mad. Pollini vor. Die Variationen von Rolla sind dagegen voller Schwierigkeiten, an die er sich öffentlich zu wagen noch unterlassen sollte. Mad. Franchetti sang eine Arie von Pacini mit beifallgewinnender Bravour.

Am 12. Oktober war das zweite Abonnementkonzert, eröffnet durch eine neue Ouvertüre von Spohr (zu der Oper Peter von Abano). Dieses Stück muss zum zweiten Mal gehört werden, um gehörig gefasst zu werden, weshalb wir auch jetzt noch über dasselbe schweigen wollen. Dass es von düsterm Karakter sei, ist überhaupt kein Tadel, wie Einige meinten. Dem. Queck, welche früher hier als Konzertsängerin angestellt war, trat als Gast in einer für ihre Stimme ganz unpassenden und viel zu tief liegenden Scene aus Cenerentola von Rossini auf, weshalb sie auch keinen bedeutenden Erfolg gewinnen konnte. Uebrigens fehlt es ihr noch an Deutlichkeit und Bestimmtheit der Passagen. Im Duett mit Dem. Grabau aus la gazzaladra, welches zu langsam genommen wurde, zeichnete sich letztere sehr zu ihrem Vortheile aus. Ausserdem trat Dem. Karoline Perthaler aus Grätz auf, und spielte an diesem Abend, um sich dem Publikum bekannt zu machen, ein Modestück, Rondo brillant auf dem Pianoforte von H. Herz, welches mehr durch die Eleganz und Präzision des Vortrages, als durch seinen Inhalt wirkte. (Schluss folgt.)

## Kirchenmusik in Berlin.

Eine gute Kirchenmusik gehört leider hier zu den grossen Seltenheiten. Dies hat hauptsächlich zwei Ursachen; erstens ist in dem Ritus der protestantischen Kirche zu wenig Gelegenheit dazu, und wenn diese auch wäre, so haben zweitens die Kirchen weder ein ordentliches Sängerchor, noch ein gutes von der Kirche besoldetes Orchester. Will ein Organist oder Musikdirektor eine Kirchenmusik aufführen, so hat er seinerseits so viel Kosten und Umstände davon, dass er es lieber unterlässt; noch kommt dazu, dass in der Bauart der Kirchen noch ein Hinderniss liegt, indem die Musikchöre kaum Raum für ein Sängerchor, vielweniger für ein Orchester haben. Dieser Fehler der Bauart wirkte recht nachtheilig auf die am verwichenem Sonntag in der Nikolai-Kirche von dem Organist, Herrn Grell bei Gelegenheit der Einführung eines neuen Probstes komponirten und aufgeführten geistlichen Kantate. Die Instrumente waren zu sehr von einander getrennt, so dass sie nie ordentlich zusammen klingen konnten. Der Text der Komposition bestand aus Bibelstellen, und die Musik war sehr fleissig und gründlich gearbeitet, nur schien dem Ref. die Flöte, die so schön trillerte, mit ihren Trillern und Rouladen nicht recht für die Kirche passend, wie überhaupt die ganze Musik etwas zu weltlich gehalten war; doch zeigte die Komposition von guter Erfindungsgabe, und Ref. glaubt daher, dass Herr Grell sich mehr für die Oper, als für die Kirchenkomposition sich eigne, weshalb es wohl zu wünschen wäre, dass derselbe sein Talent der dramatischen Musik widmen möchte, und seine Kompositionen dieser Art, deren er mehrere schon fertig haben soll, dem Publiko durch ihre Aufführung bekannt machen möchte. Das Sängerpersonal bestand aus mehrern Mitgliedern der Singakademie, und das Orchester aus einem Theil der königl. Kapelle und mehrern Dilettanten. Vor allen zeichnet sich im Sologesang ein Dilettant Herr Köpke *) aus, welcher mit einer schönen sonoren Bassstimme einige Soli's vortrug. Da der junge Mann gute musikalische Kenntnisse besitzt und seine Stimme ausgezeichnet ist, so ist es sehr zu bedauern, dass er sich nicht ganz der Kunst widmet. Im Ganzen war die Aufführung gelungen zu nennen und Ref. wünscht nur, dass ihr recht bald mehrere ähnliche folgen mögen.

G.

*) Herr Köpke sang bei dem Musikfeste zu Düsseldorf oder Köln in einem Schneiderschen Oratorio schon früher einmal eine bedeutende Basspartie, sowohl zur Zufriedenheit der Komponisten als auch des Publikums.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 26. November. — Nro. 48. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Ueber die Geigeninstrumente auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung.

Aus einer andern Feder.

Schon vor hundert und mehrern Jahren fingen deutsche Künstler an, sich durch ihre Vorzüglichkeit im Bau der Geigeninstrumente hervorzuthun und Produkte zu liefern, die, wenn sie auch nicht im ganzen Maasse den vorzüglichsten alten italienischen gleich gestellt, doch mit dem grössten Recht manchen an die Seite gestellt werden können; ich führe hier nur die Brüder Jakob und Markus Stainer in Absom und Maufiell in Nürnberg an, Andrer nicht erst zu gedenken. —

Alles Gute findet sicheres Gedeihen, so lange die Thätigkeit im Menschen gesteigert wird; daher musste auch diese Kunst, besonders bei jener innern Beharrlichkeit und Ausdauer, die von je her den Karakter des deutschen Künstlers zieren, in Deutschland immer mehr heranreifen, während sie in Italien, dem nunmehrigen Grabe der Künste und Wissenschaften, als natürliche Folge einer in Sinneslust erschlaffenden Thätigkeit mit allem andern unterging.

Wir finden dies in der Erfahrung bestätigt, denn fast schon seit hundert Jahren werden keine vorzüglichen Instrumente mehr in Italien gemacht, in Deutschland hingegen tritt bald hier bald dort ein tüchtiger Meister auf und liefert etwas Gutes, wie z. B. in der Mitte des vorigen Jahrhunderts Samuel Fritsche in Leipzig, Hildebrand in Hamburg und etwas später Schwarz in Strasburg *), deren Instrumente schon bei Lebzeiten ihrer Meister grossen Ruf erhielten und um hohen Preis gesucht wurden. Neuerdings finden wir unser Urtheil ganz besonders wieder in dem Geigen-Instrumentenmacher Herrn Straube in Berlin gerechtfertigt, der als denkender Künstler schon Vortreffliches geliefert und es in seiner Kunst zu einer solchen Höhe gebracht hat, dass man ihm selbst alte gute Instrumente zu einer möglichen Verbesserung zuversichtlich anvertraut. — Auch in den drei Geigeninstrumenten, welche die diesjährige Berliner Kunstausstellung zur Ansicht giebt, haben zwei hiesige Künstler Anlass gegeben, ein stetes Verwärtsschreiten in ihrer Kunst theilnehmend anzuerkennen. Herr Karl Wolff, der sich ohne fremde Anleitung nur durch eigenes Nachdenken und durch redlichen Fleiss ganz allein aus sich selbst herausgearbeitet hat, liefert eine Viola nach Straduarius, die sich durch soliden Bau und saubre Arbeit, durch Schönheit der F-Löcher — welche einem Instrument immer zur grossen Zierde gereichen — äusserlich vortheilhaft auszeichnet. Der Ton des Instruments ist nach den Ansprüchen, die man an ein ganz neues Instrument machen kann, durchgängig gut und spricht selbst auf allen vier Saiten (was besonders bei einem neuen, ja selbst manchmal bei alten Instrumenten bewährter Künstler höchst selten, aber von der grössten Wichtigkeit ist) bei der leisesten Berührung im höchsten Pianissimo leicht an, ohne dabei auf irgend einer Saite zu näseln; übrigens ist das Instrument sehr stark im Holz, wodurch Herr Wolff gewiss für die Folge allem Pochen und Poltern der Töne auf den besponnenen Saiten,

*) Es würde Ref. zu weit führen, wenn er hier ein Verzeichniss aller guten Geigenmacher Deutschlands liefern wollte, daher nur einige der vorzüglicheren.



vorgebeugt hat. — Ref. kann sich hierin um so mehr auf sein eigenes Urtheil verlassen, weil er dem Entstehen dieser Viola aus dem noch ganz rohen Holz bis zu ihrer jetzigen Vollendung aufmerksam beigewohnt hat. — Ausser der eben angezeigten Viola des Herrn Wolff finden wir noch eine Violine und eine Viola von J. H. W. Otto in Berlin. Diese beiden Instrumente sind nur als Resultat eines Versuches anzusehen: Geigeninstrumente ganz und gar aus Zedernholz zu verfertigen. In wie weit nun dieser Versuch welcher der bisherigen allgemeinen Praxis, solche Instrumente aus hartem und weichem Holze zu bauen, dadurch geradezu entgegen tritt, dass sowohl Boden als Decke aus gleich weichem Holze gemacht werden, zu Erwartungen berechtigen kann, das müssen wir einer mehrjährigen Prüfung und Erfahrung anheimstellen, und können uns mithin nur alles weitern Urtheilens darüber enthalten.

Dehn.

## Auf Anlass der Violoncellschule von Baudiot. Paris bei Pleiel.

Alle Ansprüche, die man an eine neue Violoncellschule machen kann, lassen sich gewiss in dem einzigen aussprechen, dass eine solche neu erscheinende Schule auch Neues enthalte und sich dadurch vor ältern auszeichne, die bisher nur aus Mangel an etwas Besserem für eine Zeit lang zu einem gewissen Ruf gekommen sind. In dem vor uns liegenden Werke hat Herr Baudiot uns durchaus nichts Neues geliefert, und nicht einmal das Schätzbare, was wir in den Schulen der Herren Duport, Stiastny und Dotzauer finden, zur weitern Vervollkommnung benutzt. — Keine Periode in der Musik hat unstreitig zu einer ganz neuen Reform der Unterrichtsschulen und besonders der Violoncellschulen mehr Veranlassung gegeben, als die Periode Beethovens. Betrachten wir z. B. nur in des Meisters Quartettkompositionen die Haltung der verschiedenen 4 Instrumente, wie jedes in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit auftritt, und, näher betrachtet, doch nur als integrirender Theil des Ganzen dasteht: so finden wir unverkennbar die Richtung, die den jetzigen Unterrichtsmethoden zum Grunde gelegt und den frühern in so weit entgegengestellt werden muss, als diese nur einzig und allein darauf hinzielen, einen Schüler dahin zu bringen, dass er nach mehrjähriger Uebung durch Fingerfertigkeit oder gar durch Scharlatanerien einem geduldigen Publikum Sand in die Augen streuen kann, oder kürzer, dass er als Konzertspieler à la mode dasteht. — Dieses Unwesen geht wie alles Nichtige, jetzt seinem Untergange mit raschen Schritten entgegen und: merkt Ihr denn nicht, Ihr modernen Konzertspieler, dass trotz Eurer Variations brillants und sonstigen kümmerlichen Schwarten Euer Thron wankt, und dass Ihr schon lebendig todt seid, weil Euer Geist todt und faul ist? Geht in Euch! verachtet die Mehrheit mode und wassersüchtiger Bravoschreier, lasst nicht den Heller Euer höchstes Gut sein, nach dem Ihr wahrlich vergebens fischt —! verbrüdert Euch mit Eurem erwählten Instrumente geistig und körperlich, um die Meister zu ehren, die Euch zu Ehren bringen.
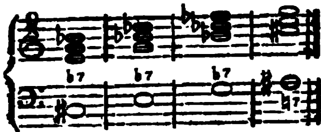
Dehn.

## Bemerkungen über den verminderten Septimenakkord.

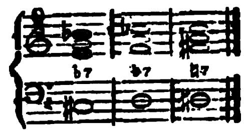
Der verminderte Septimenakkord spielt in der Lehre von den Modulationen eine bedeutende Rolle; durch ihn kann man in jede Dur- und Molltonart gelangen; er ist derjenige Akkord, welcher der mehrfachsten Auflösungen fähig ist. Wie manchem Komponisten hilft er aus der Verlegenheit durch seine vielfachen enharmonischen Verwechslungen und Auflösungen, und wie viele Opernnummern bestehen nicht fast aus lauter verminderten Septimenakkorden? — Vielleicht hat es für manchen Musiker Interesse, alle seine verschiedenartigen Auflösungen (die kein einziges theoretisches Lehrbuch vollständig geliefert hat) in gedrängter Uebersicht kennen zu lernen.

Der verminderte Septimenakkord kann frei, d. h. ohne dass ihm ein vorbereitender Akkord vorangeht, angeschlagen werden; er macht den Uebergang von den konsonirenden zu den dissonirenden Akkorden. Die Intervalle des verminderten Septimenakkords bestehen aus lauter über-

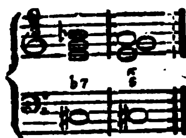
einander gestellten Mollterzen, mithin ist ihr Verhältniss untereinander ganz gleich; daher wiederholt er sich durch enharmonische Verwechslung in mehrern Tonarten; z. B.,



Diese vier verminderten Septimenakkorde sind ihrem Klange nach dieselben, doch ihrem Stamm und ihrer Schreibart und ihrer Auflösung unter sich ganz verschieden. Da nun ein jeder verminderter Septimenakkord vier verschiedenen Tonarten angehört, wir aber nur 12 verschiedene Tonarten haben *), so ist es klar, dass wir nur drei in ihrer Tonhöhe verschiedene verminderte Septimenakkorde haben; diese sind:
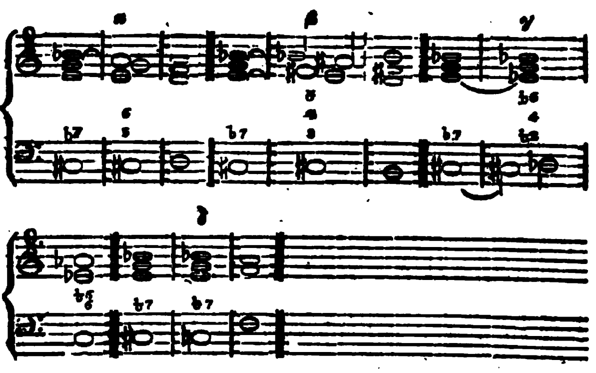


So wie wir bei dem vorhergehenden Beispiel den Septimenakkord auf vier verschiedene Arten unbeschadet seiner Tonhöhe, verändert haben, so können wir dies auch mit den andern zwei verminderten Septimenakkorden thun; wir wollen nun zuerst den verminderten Septimenakkord: b g e cis näher betrachten. Wenn wir ein Intervall desselben um einen halben Ton erniedrigen, so erhalten wir einen Dominantenakkord oder eine Umkehrung desselben, z. B.
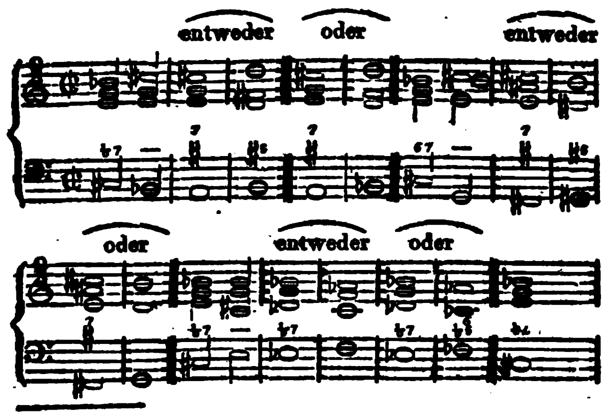


da der verminderte Septimenakkord aus 4 Intervallen besteht, und wir jedes Intervall desselben auf diese Weise erniedrigen können, so erhalten wir 4 verschiedene Dominantenakkorde, die uns, wenn wir sie auflösen nach 4 Tonarten führen, wie das folgende Beispiel zeigt:

*) Nämlich 12 Haupttonarten: dur und moll wird für eine Haupttonart gerechnet, und die andern entstehn durch enharmonische Verwechslung. Z. B. des und cis, fis und ges u. s. w.
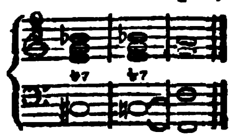


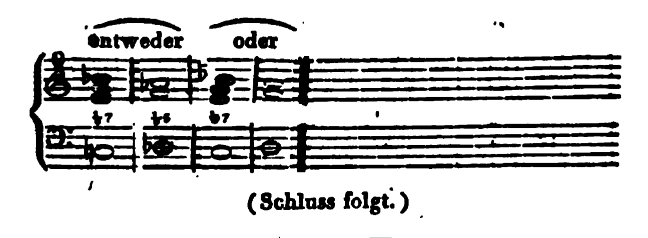
Wir haben hier die Tonarten d, h, as und f erhalten, die wir sowohl in moll als auch in dur benutzen können. Der aufmerksame Beobachter dieses Prozesses wird bemerkt haben, dass jedesmal das Intervall des verminderten Septimenakkords, welches erniedrigt wurde, der Grundton des dadurch entstehenden Dominantenakkords geworden ist, z. B. beim letzten Beispiel bei α wurde b erniedrigt in a, der Grundton des dadurch entstandenen Quintsextenakkords ist a.

Wenn wir den verminderten Septimenakkord so legen, dass jedesmal das Intervall, welches erniedrigt wird, im Basse liegt, wie im letzten Beispiel bei δ, so können wir jeder Zeit einen Trugschluss machen *), welcher uns wieder in andre Tonarten leitet. Z. B.




*) Lösen wir diesen Akkord regelmässig auf, d. h. so, dass der Grundbass 4 Stufen steigt oder, was einerlei ist, 5 Stufen fällt, so erhalten wir ganz dieselben Tonarten, wie beim letzten Beispiel, bei α, β, γ, δ z. B.






(Schluss folgt.)

## 3. Beurtheilungen.

**Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché. von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger.**

Man dürfte sich wundern, dass in der Berliner musikalischen Zeitung so spät eine Beurtheilung dieser Oper, des Schwanengesangs des hingeschiedenen, unschätzbaren Weber, erscheint. Ich muss die Veranlassung dazu erklären, weil sie sogar Einfluss auf die Art und Weise der Beurtheilung ausübt. Der Redakteur gegenwärtiger Zeitschrift foderte mich schon vor anderthalb Jahren auf, die Rezension dieses Werkes zu übernehmen. Ich versprach es nicht nur, sondern mein eigner lebhafter Wunsch erfüllte sich, indem ich die Gelegenheit erhielt, ausführlicher über eine Arbeit zu sprechen, die dem deutschen Publikum in mehr als einer Hinsicht theuer sein muss, die es mir vor Vielen ist. Damals war nur der Klavierauszug dieser Oper erschienen; ich wünschte daher, mit der Beurtheilung warten zu dürfen, bis die Aufführung, der man, ich möchte sagen täglich, entgegen hoffte, statt gefunden haben würde, und ich so aus dem ganzen dramatischen Eindruck heraus mein Urtheil sprechen könnte. Mein Wunsch fand keine Schwierigkeiten. Nach langem Harren endlich erschien die Oper auf der Bühne, während ich abwesend von Berlin war; ich zweifelte nicht, dass eine andre Feder statt meiner die Beurtheilung übernommen haben würde. Nach meiner Rückkehr konnte keine Vorstellung des Oberon mehr statt finden, weil Mad. Seiler verreist war; die musikalische Zeitung war mir längere Zeit hindurch nicht zu Gesicht gekommen, ich war daher überzeugt, sie würde bereits eine Rezension enthalten, und hegte nur die Hoffnung, dass ich nachträglich bei der erneuerten Aufführung mich noch würde darüber aussprechen können. Allein ein Gespräch mit dem Herrn Redakteur belehrte mich, dass noch nicht ausführlich über die Oper in der musikal. Zeitung geschrieben sei, dass er mir diesen Raum aufbehalten habe; eine Rücksicht für meinen Wunsch, die ich ihm sehr danke. Nun, da es sich einmal so lange verzögert hatte, wünschte ich freilich sehr, erst eine Aufführung zu hören. Um dies indess nicht gar zu sehr ins Unbestimmte dauern zu lassen, setzte ich mir einen bestimmten Zeitraum fest. Dieser ist verflossen, und bei der Unbestimmtheit des „Wann" und sogar bei der Unsicherheit des „Ob" die Aufführung in diesem Winter statt finden werde, (da hier Alles Hindernisse findet, ausgenommen Spontinis Opern) muss ich endlich an die Beurtheilung gehen, ohne die Oper ganz wie sie ist, gesehen und gehört zu haben. Ich werde daher auch ein umgekehrtes Verfahren als das, welches ich gewöhnlich beobachte, einschlagen; der natürliche sichere Weg, um das Werk aus dem Ganzen zu fassen, ist nämlich zuerst die Beurtheilung des Gedichts, seine musikalischen Eigenschaften und Mängel, seine dramatische Wirkung und in wie fern es dadurch den Komponisten trägt oder hemmt. Hierauf kann mann erst mit Bestimmtheit den absoluten und relativen Werth der Musik bestimmen. Bei einem andern Komponisten als Maria v. Weber würde die Aufgabe noch schwerer sein, ihn zu beurtheilen, ohne ihn gehört zu haben; indess bei Weber stellt sich manches anders. Einmal ist er uns in seiner Gattung schon völlig vertraut; es lässt sich daher manches leichter mit Gewissheit voraussehn, als es bei einer fremdartigen Musik möglich wäre. Eben daher dürfen wir über seine Textauffassung sicherer sein, auch ohne das dramatische Ganze zu kennen, weil wir seine Art und Weise auch hierin bereits mehrfach beurtheilen, und uns an der Feinheit und Tiefe seiner Verständniss des Gedichts erfreuen konnten. Schwerlich möchten uns daher bedeutende Züge dieser Art verloren gehen. Auf der andern Seite aber treten Schwierigkeiten ein, die sich nicht so

leicht heben lassen. Weber hat sich in frühern Werken schon oft zur barocken Seltsamkeit verführen lassen; hier scheint er mir viel näher an die richtige Kunstbahn sich angeschlossen zu haben, wie ich denn überhaupt in seinen Werken ein stetes Fortschreiten zu bemerken glaube. In wie fern nun der Komponist in allen Theilen gerechter, gewandter, natürlicher und doch erfinderischer erscheint, das lässt sich freilich ohne wirklich thätige Erregung des Ohrs und des Auges bei weitem nicht so streng entscheiden. Es giebt Stellen der Komposition, deren Sinn erst beim wirklichen Vorgang der Handlung auf der Bühne verständlich wird (und namentlich ist dies bei Weber der Fall, der so innig mit seinem Gedichte verwächst); andre erklären sich erst durch die Instrumentation, durch Wiederkehr in andern Formen und Instrumenten, durch Schattirungen, die sich selbst aus der Partitur nicht so lebendig lesen, als durch das Ohr unmittelbar empfinden lassen.

Indem ich also so manches (lange nicht alles) hin und wieder erwogen vorausgeschickt habe, wollte ich mich gegen Tadel einigermaassen sicher stellen, wenn ich vielleicht später in Nachträgen, über Einzelnes anders denken, oder manches hier übergehn sollte, was mir nachmals wichtig erscheinen dürfte. Ich weiss, ich sehe nur noch einen Annäherungspunkt, zu dem der der richtige ist, aus dem das Werk beurtheilt werden soll; ich urtheile nicht ganz gern und frei, aber ich kann es nicht länger mehr abweisen, die Feder zu ergreifen. So will ich denn versuchen, durch Genauigkeit und Treue zu ersetzen, was an lebendiger Empfindung der Wahrheit mangeln wird. Ich werde nun den mechanischen Weg gehen, und die hauptsächlichsten Theile der Oper einzeln beurtheilen.

Zuerst die Ouvertüre. Diese habe ich mehrmals mit vollem Orchester gehört, und fühle mich daher am sichersten, wenn ich über sie sprechen soll. Sie steht mit der Oper in einem innigen Zusammenhange, wie alle Ouvertüren Webers; vielleicht aber ist er in der Häufung musikalischer Bedeutungen zu weit gegangen. Sie wirken mächtig, tief ergreifend, wenn sie selten, aber an der rechten Stelle erscheinen; sie enthalten ein gewisses Element des Wunderbaren, ahnungsreiche Beziehungen zwischen Tönen und Geschicken; sie können ganze Zeiträume aneinander rücken, ganze Reihen von Gemüthszuständen in wenig Augenblicken an uns vorüberführen. Aber eben darum darf man dieses Mittel nicht durch den zu häufigen Gebrauch schwächen; Wunder, die täglich geschehn, sind keine mehr in der Empfindung des Menschen; ein Geist, der oft erscheint, wird uns vertraut und bekannt. Wie aber der Dichter fehlen würde, der Hebel dieser Art öfter als in den entscheidendsten Incidenzpunkten anwenden wollte, so fehlt dieser Meinung nach der Komponist, der stete Erinnerungen und Ahnungen durch Wiederkehr und Durchklingen melodisch oder harmonisch hervorstechender Züge anregen will. Es knüpfen sich noch andre Fehler an diese Gewohnheit, namentlich eine Schwächung der musikalischen Gedanken selbst, (da ein wiederkehrender eine fremde Kraft erhält, die ihn stützt) ein gewisses Vereinzeln der Melodieen, und manches andre, was hier nicht näher ausgeführt werden kann, und auch Webern zunächst nicht zur Last fällt. — Einen üblen Einfluss aber hat diese Behandlungsweise auf diese Ouvertüre (vielleicht auch auf Frühere desselben Komponisten) unfehlbar geäussert. Der Fluss des Ganzen stockt, obwohl ein so gewandter, so reich erfindender Tonkünstler, als Weber, vielfältige Mittel angewendet hat, die Fugen und Lücken zu verkleiden, die aus dem Aneinandersetzen vieler einzelner Theile entstanden sind. So erscheint uns namentlich der Satz, der an den Sturm erinnert, wiewohl für sich interessant und fliessend gearbeitet, dem Ganzen der Ouvertüre fremd zu sein. Mir däucht, der feurige Einleitungssatz, mit seinem melodischen Gegensatz, aus dem sich nachher die in der Arie wiederkehrende Melodie entwickelt, würden sich abgerundeter gegen einander gestaltet haben, wenn ein Mittel- oder Uebergangssatz (wie z. B. in der Ouvertüre zum Titus) aus Theilen dieser Hauptsätze gebildet werden würde. Mehr gediegene Arbeit würde alsdann gewiss in das Werk gekommen sein.

Was die Melodie:



u. s. w. anlangt, so haben manche ihr den Vorwurf machen wollen, sie sei gemein. (Leider müssen wir diesen trivialen Ausdruck in Ermangelung eines bessern gebrauchen.) Diesem muss ich aber durchaus widersprechen; man ist mit der Bezeichnung „gemein“ viel zu freigebig, indem man leicht solche Melodien so nennt, die einen hervorstechenden rhythmischen Accent haben. Sie werden aber nur leicht gemein behandelt; der Komponist hat sie sich mit dem Adel des Vortrags verschwistert gedacht. Warum erscheint diese Melodie nicht gemein, wo sie zuerst piano und zart auftritt, sondern erst später, wo sie stark und rhythmisch sehr wirksam unterstützt, vorgetragen wird? Weil da die drei Vorhalte zu roh herausgehoben werden, was aber nur ein Vortragsfehler ist, wiewohl eben diese Wiederkehr von Vorhalten mir selbst nicht erfreulich wirkt, obgleich ich sie nicht gemein nennen kann. Sie hat im Gegentheil viel Feuer, und gut vorgetragen, eine hinreissende rhythmische Kraft. — Ich darf nicht zu weitläuftig werden. Die Instrumentation, (wie überhaupt alles Technische) ist eines Künstlers, wie Weber würdig; er wendet seine Mittel sehr effektvoll, aber doch durchaus nicht überladen an. Ueber das Adagio der Ouvertüre spreche ich in der nächsten Nummer,

Dem Elfenchor, mit dem die Oper sich eröffnet. An dieses Stück müssen sich sogleich mehrere andre anreihen, nämlich das Chor der Erd- und Luftgeister, das Finale des zweiten Akts, besonders rücksichtlich des Chors „Segelt fort“ u. s. w. Es scheint eine Richtung der neuern Zeit überhaupt zu sein, dass sie das rein Schöne weniger liebt und hervorbringt, als das karakteristisch Schöne; aus diesem Grunde hat ja Weber auch so mächtig auf die Zeit eingewirkt, weil er, diese Richtung auffassend, sie fördernd ausbildete, indem vorzugsweise auch die stärkste Seite seines Talents derselben entsprach. Wir können diese Gattung zwar nicht für die Lösung der höchsten Kunstaufgaben halten, gewiss aber ist ihr, auf richtige Art aufgefasst, eine sehr hohe Stufe anzuweisen. Um ihr frei genügen zu können, wünschte Weber auch stets seltsam von den gewöhnlichen Formen und Schauplätzen möglichst abweichende Stoffe zu bearbeiten, wie ich dies aus seinem eignen Munde weiss.

(Fortsetzung folgt.)

---

Variationen für eine Flöte über das Schottische Lied aus der Oper: „die weisse Dame,“ komponirt von Wilh. Klingenbrunner. Op. 59. Preis 20 Xr. Conv. M.

Allen denen anzuempfehlen, die gerade Variationen für eine Flöte über dieses schottische Lied suchen. Ja.

---

## 4. Berichte.

Aus Leipzig.

### Musik, Oper, Konzert.

(Schluss.)

In dem gegenwärtigen Winter wurden in den Abonnementskonzerten Beethovens Symphonien nach ihrer chronologischen Nüanzenfolge zur Aufführung gebracht werden. Im ersten Konzerte wurde No. 1 ausgeführt, ein Werk, welches in seinem Inhalte noch nicht über die Gefühle herausgeht, welche in einem klaren melodischen Flusse sich abspiegeln; und darum sich noch ganz an Mozarts Werke anschliesst. Für die Nüanzirung des Vortrags müsste von unserm Orchester noch manches gethan werden können, um der Idde des Meisters zu genügen.

Am 20. Oktober gab Dem. Perthaler ein Konzert im Gewandhaussaale. Der Antheil, welchen sie sich durch ihr Talent, wie durch ihre liebenswürdige Persönlichkeit erworben hatte, zeigte sich sehr lebhaft in der Versammlung der Zuhörer; zuerst als sie das neueste Konzert von Kalkbrenner (No. 2 E-moll) eine ausserordentlich schwierige Komposition, welche sie hier erst einstudirt hatte, ziemlich überwältigte. Im ersten Allegro wechseln pikante mit gewöhnlichen Gedanken; die Sforzando's sind gehäuft; es fehlt an Ruhepunkten für den Zuhörer. Der zweite Satz ist doch kein eigentliches Adagio; dergleichen wird aber heutzutage selten mehr geschrieben. Der dritte Satz ist ein Rondo über ein russisches Thema; wohl der beste Satz, und worin der Komponist am meisten in seiner Sphäre ist. Noch gefälliger aber, und doch auch glänzend,

sind die Konzertvariationen von Pixis, welche die Konzertgeberin mit der anmuthigsten Rundung vortrug. Mit einer dritten Leistung auf dem Pianoforte trat Klara Wiek, die junge Tochter des einsichtsvollen Musiklehrers und Instrumentenkenners begleitet von unsrer Pianistin Dem. Reichold zum erstenmale öffentlich auf. Sie führte mit letzterer die interessanten und trefflich gearbeiteten vierhändigen Variationen über den Favoritmarsch aus Rossinis Moses mit einer ungemeinen Bestimmtheit und Nettigkeit aus. Dem. Grabau unterstützte dieses Konzert durch den ausdrucksvollen Vortrag zweier schottischen Lieder von K. M. v. Weber zum Pianoforte und des hübschen Liedes von Franz Schubert „die Forelle," dessen Pianofortebegleitung gar originell ist. Die Ouvertüre zu Onslows Kolporteur, welche dieses Konzert eröffnete, ging noch nicht präzis zusammen. Im Anfange des Oktobers veranstaltete Herr Musikdirektor Theuss mehrere musikalische Abendunterhaltungen, in welchen die Schortmannschen sogenannten Aeolsklaviere (in Ouvertüren, Chorälen; Romanzen, Variationen u. s. w.) hören liess. Auch ein blinder Klarinettist, Busse, trat an demselben Ort auf.

In dem dritten Abonnementskonzert folgte Mozarts grosse Es-dur-Symphonie, gleichsam der Gipfel der Mozartschen Instrumentalkomposition, das Werk der Liebe, welches Apel einst so schön in Dichtung umsetzte. (Leipz. musik. Ztg, 8. Jahrg. 1806. S. 29—30). Die Eigenthümlichkeit unsrer grössten Tonschöpfer genau zu erkennen, diente die den zweiten Theil eröffnende Ouvertüre Beethovens zu Leonore, nämlich die ältere, in welcher die ganze Geschichte jenes Drama's enthalten ist, und welche ebenfalls mit Feuer und Leben ausgeführt wurde. Dem. Grabau trug Zingarellis berühmte Arie ombra adorata vor, minder gelungen als sie vermag, aber durch Mangel an physischer Kraft im Halten der Töne gehindert. Die veralteten Ritornelle dieser Arie, die doch dem Italiener Nebensache waren, stören jetzt; man sollte sie auf eine einfache Weise verändern. In dem Vortrag eines Schottischen Liedes von K. M. v. Weber liess sich die Seele unsrer Sängerin ganz erkennen. Ein Terzett aus Zelmira von Rossini mit ihrer jüngern, noch sehr befangenen Schwester und dem Bassisten Herrn Pözner gesungen, liess noch manches zu wünschen übrig. Herr Belke trug ein Divertimento für die Flöte von seiner eignen Komposition recht gefällig vor. Das Konzert beschloss der Festmarsch mit Chor zu den Ruinen von Athen von Beethoven glänzend und festlich. Das vierte Abonnementskonzert leitete die heroische Ouvertüre Beethovens zum Koriolan ein, feurig und vollendet vorgetragen. Dem. Grabau sang dann eine Arie von Generali aus i Baccanti di Roma; die gelungenste Leistung, die wir seit Beginn dieses Abonnements von ihr gehört haben, und mit ihrer jüngern Schwester das Duett aus Rossinis Zelmira, wobei das Pianoforte die Stelle der Harfe vertreten musste. Auf der Bühne wirkt dieses Stück ungleich mehr. Herr Heinze, Mitglied des Orchesters trug ein Klarinettkonzert von B. Krusell vor — das Anmuthige darin gelang ihm gut, dagegen mangelte es an Kraft und Schwung. Der zweite Theil füllte die zweite Symphonie Beethovens (D-dur) aus. Hier erkennt man den Meister mehr in seiner Eigenthümlichkeit. Der kecke Humor zeigt sich hier in jugendlicher Liebenswürdigkeit.

Das fünfte Abonnementkonzert eröffnete Haydns militairische Symphonie; ein glanzvoll heiteres Werk, das eben so klar sich vor unsern Ohren entwickelte, als es mit ungetrübter Freude aufgenommen ward. Hierauf sang Dem. Grabau die Scene: „Come scoglio" aus Mozarts Cosi fan tutte. Sie erfodert noch etwas mehr Gewalt der Stimme und Schwung des Vortrags, als die Sängerin ihr geben konnte. Hierauf trat der rühmlich bekannte Herr Täglichsbeck, jetzt Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern Hechingen auf und spielte Variationen von seiner eignen Komposition, welche geeignet waren, die Kraft, Fülle und Reinheit des Tons, und die Bravour edlerer Art, welche dieser Künstler besitzt, genauer kennen zu lernen. Sein Spiel, besonders aber sein arpeggio staccato machte ungemeines Aufsehen, und die Kunstfreunde hätten wohl gewünscht, dass er gewagt hätte, ein besonderes Konzert zu geben, wozu aber den Künstlern gegenwärtig nicht so gut zu rathen ist, da wir so viele abschreckende Beispiele erfahren haben. Wir hoffen aber diesen Virtuosen bei seiner Rückkehr von Berlin noch einmal hören, und auch in einer Komposition von grösserm Umfang und Karakter bewundern zu können, wie wir es in einem Privatzirkel gethan, wo wir ein Beethovensches und ein Mozartsches Quartett von ihm köstlich ausführen hörten. Den ersten Theil dieses Konzerts schloss Rossini's Preghiera aus Moses, eine einfache rührende Cantilene, welche durch die Macht der Instrumente sehr gehoben wird.

Im zweiten Theile riss uns Spontinis Ouvertüre zur Olympia in einer ihre Pracht entwickelnden Aufführung mit sich fort. Darauf wurde ein Quintett und Chor aus Max Eberweins befreitem Jerusalem vorgetragen. Ungeachtet das Stück von vorn herein nur den Karakter eines Rondo's hat, und in manchen Stellen an Fremdes erinnert, so bringt es doch immer einen kräftigen Effekt hervor. Spontinis Festmarsch, der die zahlreiche Versammlung mächtig elektrisirte, schloss dieses Konzert von militairischem Karakter.

---

## 5. Allerlei.

Eine neue musikalische Zeitschrift, **Eutónia** ist von Herrn **Joh. Gottfr. Hientzsch**, Oberlehrer am Königl. evangil. Schullehrer-Seminar zu Breslau, Herausgeber einiger Sammlungen Männergesänge, unternommen worden. Das Programm sucht mit einem Blick auf die jetzigen musikalischen Zeitschriften den Unterschied einer **Zeitschrift** von einer **Zeitung** darin, dass letztere „mehr auf Neuigkeiten, wie sie gerade der Tag oder die Woche mit sich bringt, auf kurze, angenehm zu lesende Aufsätze zu sehen haben, weil ihr Hauptzweck leichte, belehrende Unterhaltung sei; Zeitschriften hingegen mehr auf grössere Abhandlungen einzelner Materien aus dem Gebiet einer Kunst oder Wissenschaft; auf umfassendere Uebersichten und Berichte über alles Wichtige, das seit einer gewissen Zeit gewonnen worden, u. s. w. zu halten habe, weil ihr Hauptzweck tiefere Belehrung und Forschung, überhaupt ernstlichere Förderung des Wissenschaftlichen sei.“ Es wird dann behauptet, dass die (Leipziger, Münchener, Berliner) Zeitungen „mit etwaiger Ausnahme der Offenbacher, in der Regel ausser einigen Aufsätzen, welche mehr für die blossen Musikgelehrten, Komponisten, Virtuosen und ähnliche Kunstgenossen sind, grösstentheils nur Nachrichten von Opern und Konzerten in einigen grossen Städten“ enthalten. Nach diesen Voraussetzungen wird nun die Tendenz der Eutonia als einer „hauptsächlich pädagogischen Musikzeitschrift für alle, welche lehrend oder leitend die Musik in Schulen und Kirchen zu fördern haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten,“ ausgesprochen und ausführlich auseinandergesetzt.

Wie weit obige Voraussetzungen von dieser und den andern musikalischen Zeitungen gegründet sind, dürfen wir ohne weitere Erörterung den Lesern derselben zur Erwägung überlassen; so wie wir es überhaupt angemessen halten, das neue Unternehmen nicht zu beurtheilen, bis es Zeit gehabt, sich in einer Mehrzahl von Heften näher zu karakterisiren und zu konsolidiren. Für jetzt kann daher nur noch die Mittheilung eines Fragments aus einem grössern Aufsatz erfolgen, einer geschichtlichen Uebersicht des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonie und des Kontrapunkts, seit der christlichen Zeitrechnung geschehen. Es ist von Meistern der niederländischen Schule, **Jakob Obrecht, Johann Okenheim, Gafor, Johann Tinktor** u. a. die Rede:

„Alle waren tüchtige und sehr thätige Männer in der Musik, besonders in dem mehrstimmigen Kontrapunkt. In der That, es kann für die aufmerksamen Zeitgenossen dieser Männer nicht weniger bewundernswerth gewesen sein, als es für die, welche sich mit der Kunstgeschichte jener Zeit befreunden wollen, fast unglaublich ist, welche ausserordentliche Fortschritte in der Tonkunst damals gemacht worden sind. Alle die verschiedenen Künste des Kontrapunkts, die Augmentation, die Inversion, die Diminution u. s. w. hatten und übten sie mit einer solchen Fertigkeit und Gewandtheit, dass das, was unsre ersten Meister gegenwärtig noch davon besitzen, nur ein Schatten dagegen ist. Man möchte fast sagen, die Kunst des Kontrapunkts existirt **so gar nicht** mehr auf der Erde; sie ist gleichsam verloren gegangen und muss erst wieder gesucht werden. Es war so weit gekommen, dass fast Niemand mehr etwas schreiben konnte, ohne diese Künste des Kontrapunkts zu zeigen und zwar vom zweistimmigen Satze an bis zu 30 Stimmen, indess heut zu Tage einige Wenige kaum in 4 Stimmen etwas Geniessbares dieser Art zu geben im Stande sind. Welch' eine Zeit für die Tonkunst! — Doch wir dürfen uns auch nicht verbergen, dass ihr Kontrapunkt nicht selten in die unnützesten und bedauernswerthesten Künsteleien ausartete und zugleich als Beispiel dienen kann, wie er **nicht sein** soll. Es waren bisweilen wahre **algebraische Rechenexempel**, woran **das Gefühl nicht den mindesten Antheil** mehr hatte. Gleichwohl dürfte es eine höchst verdienstliche Sache sein, wenn ein kunstgelehrter Mann, der an der Quelle, d. h. in der Nähe einer grossen Bibliothek, wie z. B. in München u. s. w. ist, die dergleichen Schätze von diesen Männern aufbewahrt; wenn ein solcher bei gehöriger Muse alle ihre vielen herausgegebenen Werke durchgänge und das Allerbeste derselben zusammenstellte und mit zweck- und sachgemässen Anmerkungen zum bessern und grössern Nutzen der Musikstudirenden, auch mit allerlei biographischen und andern Notizen begleitet herausgäbe. Wahrlich, das wäre eine höchst verdienstliche Arbeit! So wie Einige angefangen haben, dergleichen Sachen herauszugeben, können sie wenig nützen, obschon die Rezensenten und Redaktoren unsrer musikalischen Zeitungen gewaltig ehrfurchtsvolle Komplimente vor denselben oder eigentlich mehr vor den Herausgebern machen. Es fehlt nicht selten den Meistern an allem, was zum rechten Verständniss derselben gehört. Als besonders werth der Bemerkung und zugleich auch der Nachahmung ist noch, dass fast alle Kompositionen dieser wackern Männer für **die Kirche** bestimmt waren, indess heut zu Tage Jeder nur für **das Theater** schreiben will. **Welch' ein Unterschied** zwischen **dem Streben jener Männer** und **dem der Neuern!!!** —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.
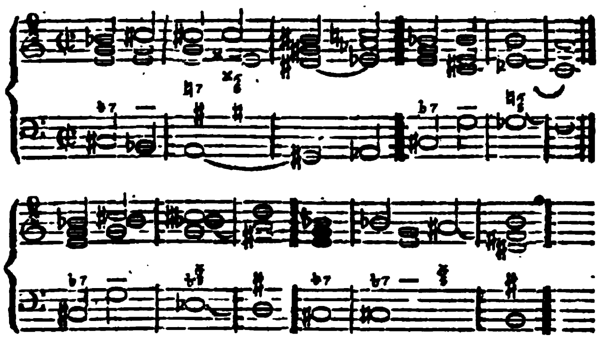
Den 3. Dezember. — Nro. 49. — 1828.


## 2. Freie Aufsätze.
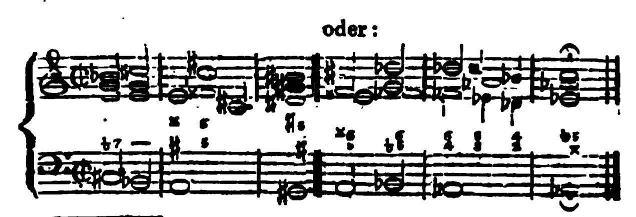
### Bemerkungen über den verminderten Septimenakkord.

(Schluss.)

Bekanntlich erhält man durch enharmonische Verwechselung der Septime des Dominantenakkords einen übermässigen Quintsextenakkord; wenden wir das Verfahren bei den Dominantenakkorden der obigen Beispiele an, so erhalten wir folgende Harmoniefolgen:
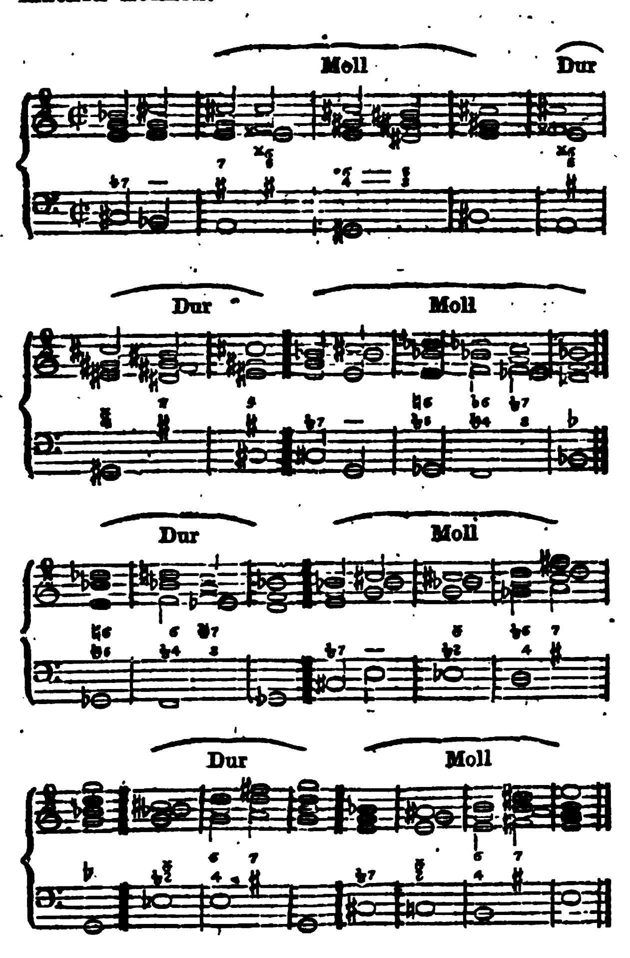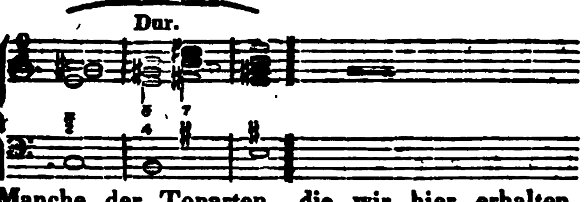


Manchen Pedanten werden die Quintenparallelen *), die durch Striche angezeigt sind, gewaltig geniren, deshalb möge ein Beispiel für alle folgen, wie auch diese ganz leicht zu vermeiden sind:




*) Haydn in seiner »Schöpfung,« Mozart im »Don Giovanni« und im »Requiem,« Spontini in »der Vestalin« und »Olympia« haben in den benannten Werken diese sogenannten fehlerhaften Quintenparallelen gebraucht, und doch sind sie allen Pedanten zum Aerger und Trotz Komponisten ersten Ranges.

Wenn wir die vorhergehenden Modulationen noch einmal betrachten, so werden wir finden, dass wir statt der oben gezeigten durch Einführung von einem durch Dissonanzen entstehenden Quartsextenakkord folgende Auflösungen machen können:
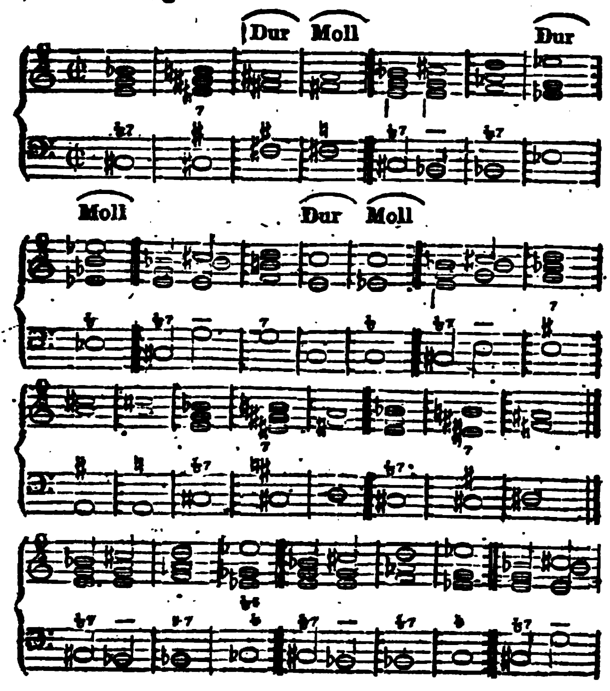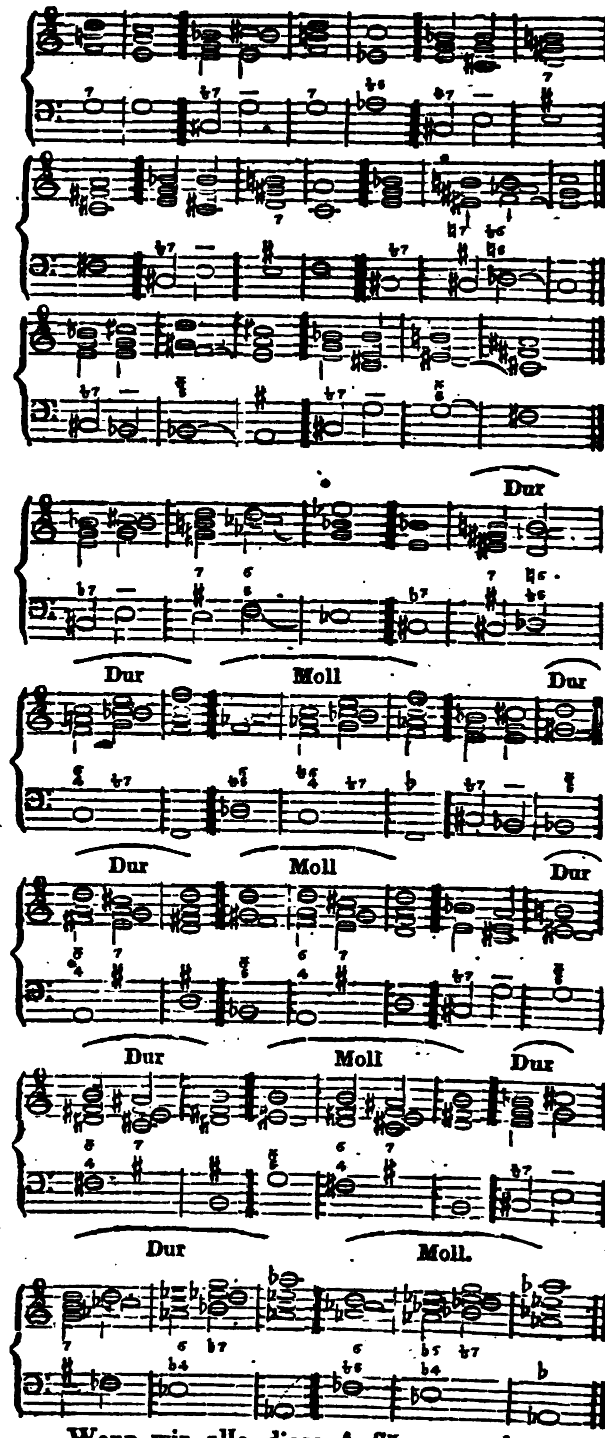





Manche der Tonarten, die wir hier erhalten, sind zwar schon bei den ersten Auflösungen erschienen, doch hier erhalten wir sie wieder auf eine andre Art. — Wir nehmen jetzt noch einmal den ersten verminderten Septimenakkord; lassen wir das tiefste Intervall desselben (den Bass) liegen, und erhöhen die drei andern Intervalle jedes um einen halben Ton, z. B.



so erhalten wir durch enharmonische Verwechslung 1) einen Septimenakkord, von welchem der Grundton im Bass liegt, dieser Septimenakkord kann regelmässig aufgelöst oder auch als Trugschluss benutzt werden; ferner erhalten wir 2) durch enharmonische Verwechslung einen übermässigen Quintsextenakkord, welcher, wie oben geschehen ist, auf zwiefache Art aufgelöst werden kann. Schreiben wir diese Auflösungen auf die oben angezeigte Art aus, so erhalten wir folgende Harmoniefolgen:







Wenn wir alle diese Auflösungen des verminderten Septimenakkords näher betrachten, so werden wir finden, dass wir durch diesen einzigen verminderten Septimenakkord den Kreis aller Tonarten durchlaufen sind, dass also von allen Tonarten keine fehlt; daraus folgt, dass wir

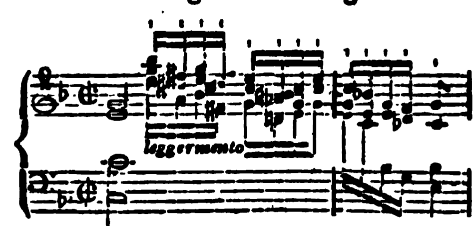
durch einen verminderten Septimenakkord nach allen Tonarten hingelangen können. — So wie wir den ersten der drei zu Anfange dieses Aufsatzes aufgestellten verminderten Septimenakkorde behandelt haben, so können wir auch die beiden andern behandeln, und wir werden durch diese auch nach allen Tonarten hingelangen können. Ein häufiges Spielen dieser Modulationen auf dem Pianoforte ist von sehr grossem Nutzen, indem diese Modulationen als ein gutes Material zum freien Phantasiren dienen, und der Unterzeichnete wünscht nur, dass dieser Aufsatz manchem Kunstjünger von Nutzen sein möge, so wird er sich hinlänglich für seine Mühe belohnt fühlen. C. F. J. Girschner.

## 3. Beurtheilungen.

Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché. von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger.

(Forsetzung.)
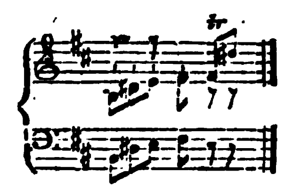
Im Oberon gab es zwei Elemente, die vorzüglich durch die Musik zu karakterisiren waren, und wobei Weber noch wenig Vorgänger fand. Das eine war der Reiz des asiatischen Orients, seine schwärmerisch schönen aber doch seltsamen Gebilde; das andre die Auffassung des Wunderbaren in der Gestalt des Zauber- und Feenhaften, welches sich mitunter dem Komischen, wenigstens dem Abentheuerlichen nähert. Das letztre haben wir zuerst zu betrachten, indem wir, wie angedeutet, alles dahin gehörige zusammenfassen. Wir glauben, dass durch die drei namhaft gemachten Chöre Weber sich nicht nur den höchsten Preis für diese Oper, sondern vielleicht für seine Leistungen als Komponist überhaupt errungen hat, in demer hier, Bahn brechend, ein ganz neues Gebiet betritt, und sich doch in demselben so frei und leicht bewegt, dass er weder die Gesetze der Schönheit überhaupt verletzt, noch auch die, auf das natürliche Verhältniss der Töne und Tonarten gegründeten rein musikalischen, jedem Kunstwerk aber nothwendigen, Formen verachtet, wie dies leider von Andern bei ähnlichen Bestrebungen so häufig geschehen ist. Wir dürfen ins Einzelne gehn. Der Chor, welcher die Oper beginnt, „leicht, wie Feentritt nur weht“ soll uns den schlummernden Oberon, von zarten Elfen gehütet, darstellen. Ich gestehe, die Lösung der Aufgabe auf der Bühne selbst, halte ich für fast unbesiegbar schwer, und ich bin sehr begierig, wie der Erfolg meinem ahnenden Urtheil entsprechend oder es widerlegend sein werde. Musikalisch aber scheint mir die Aufgabe unübertrefflich gelöst. Die Verse sind zwar in der Uebersetzung etwas steif (z. B. der Zephyr stöhnt), allein die Gedanken derselben sind ungemein schön und musikalisch. Was den schweren Schlaf eines Sterblichen befördert, das Murmeln der Quelle, das Säuseln der Lüfte, die summenden, schwirrenden Insekten — das unterbricht den leisen Duft des Schlummers, der dem Elfenkönig das müde Haupt umwallt. Weber hat mit ungemeiner Phantasie diesen dichterischen Gedanken in Musik übersetzt; die Elfen schweben vor uns, sie flattern gleich Schmetterlingen eilig durch den Saal, um rasch irgend eine Störung vom Lager des Königs abzuwenden; wir glauben ihre zauberisch schnell dahin schwebenden Schritte zu sehn, wenn wir die kleine den Blasinstrumenten angewiesene Figur hören:
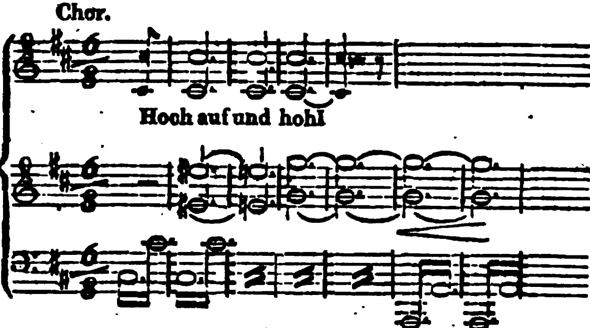



die, immer wiederkehrend, die verschiedenen Sätze so verbindet, dass wir gleichsam zwischen einem jeden die zarten Elfen zu einem einzelnen Geschäft eilen sehen. Und wie karakteristisch sind diese Einzelheiten, z. B. das Schwirren der Insekten, ihr aufgescheuchtes Flattern und dgl. ausgedrückt! Ich müsste denganzen Chor abschreiben, wenn ich alles mit Beweisstellen belegen wollte. Aber ausser dieser geisterhaften Malerei hat derselbe noch ein Element, das der

Trauer, in welche die Elfen um ihren König versunken sind. Die sanften, melodischen Sätze, welche diese ausdrücken, sind überaus schön; sie hauchen die tiefste Wehmuth in ätherischen Akkorden aus. Es ist Schmerz, aber nicht von der Art, wie er die menschliche Brust bewegt; wir fühlen das theilnehmende Leid höherer, zart gebildeter Naturen, wissen demselben keinen besondern, von irdischem Schmerz hergeleiteten Namen zu geben, aber ahnen, dass es aus reinern Quellen stammt, als unser Leid und unsre Thränen. Und darum gewährt es uns jene Erhebung, und sanft wohlthuende Rührung, mit welcher jeder edlere Schmerz die Seele erfüllt, die sich in solchen Augenblicken ihrer höheren Natur stärker bewusst zu werden scheint. —

So schön dieser Chor ist, so wissen wir doch nicht, ob wir, was Tiefe und Karakteristik der Erfindung anlangt, nicht den der Luft- und Erdgeister im zweiten Akt: „Wir sind hier, was soll geschehn?" noch höher stellen sollen. Schon die einleitende Auffoderung Puck's ist äusserst karakteristisch, und wir finden sie vollkommen schön, obgleich uns, wie wir bemerkten, die Anspielung darauf in der Ouvertüre das Ganze derselben zu zersplittern scheint. Doch weit bedeutender regt sich der erfindende Geist in dem Chor selbst. Gleich bei der einleitenden Figur:



glauben wir die übermüthigen Kobolde von allen Seiten in seltsamen Sprüngen herbeistürmen zu sehen. Bis zur Frechheit geht ihre Kühnheit in den Anerbietungen, die sie von ihrer Kraft machen; Rhythmus und Harmonie sind hier von unübertreffbarer Wirkung. Nachher, als Puck seine bescheidene Foderung um einen Seesturm ausgesprochen, welch ein übermüthiges Gelächter! Und wie koboldartig und frazzenhaft grauenvoll! Meisterhaft ist der hierauf folgende Satz in Fis-dur und Cis-dur: „Leichtre Arbeit niemals ich sah." Es liegt eine verhöhnende Kraft darin, die ihrer selbt in der That so bewusst ist, dass das Furchtbarste für den Menschen, der Sturm auf der ungeheuren See, ihr wirklich ein Spiel zu sein scheint. Die Krone setzt aber dem Ganzen der Uebergang in den Sturm selbst auf. „Wog' und Wind, hoch auf und hohl!"




Wir glauben wirklich ein lang aushallendes fernes Heulen des Windes zu hören, das die erste ungeheure Woge auf wühlt, mit der das entsetzliche, Untergang drohende Gewühl hereinbricht. Von nun an aber sinkt dem Komponisten die erfindende Kraft; der Sturm selbst genügt uns bei weitem nicht so. Er erscheint mühsam gemacht und auf Effekte berechnet, gegen den aus der frischesten Kraft der Erfindung geschöpften mit lebendigster Wahrheit gehaltenen Chor. Zweifelsohne ist er jedoch von grösster Wirkung durch die Instrumentation, und füllt vielleicht seine Stelle viel wirksamer aus als der erste Elfenchor, dem wir in der Erfindung einen ungleich höheren Platz anweisen müssen.

Das Finale des zweiten Akts, ein Fest der Elfen und Meermädchen endlich, ist ein zauberisch liebliches Gemälde, vom Dichter reizend erfunden und vom Komponisten noch in eine höhere ätherische Region erhoben. Es hat keinen dramatischen Zusammenhang mit der übrigen Handlung, sondern ist nur eine Episode; der Meister aber hat es durch die Verwandtschaft der Klänge, mit denen gleicher Gattung in den ähnlichen Stücken, so mit dem Ganzen zu verknüpfen gewusst, dass es aufs innigste damit verwachsen ist, und, ohne dem Werke einen tödtlichen Stoss zu geben, gar nicht mehr davon getrennt werden kann. Der Gesang der Meermädchen, eine liebliche Kavatine, in E-dur, ist zauberisch hinreis-

send. In der Triolenbegleitung spielen die ruhigen Wellen so lieblich an das Ufer, wir erblicken die auf und nieder tauchenden Gestalten der reizenden Nymphen so lebendig vor uns, dass wir über die Begleitung fast die unendlich süss sich anschmiegende Melodie vergessen. Das ganze Stück ist durchaus einfach, aber so neu und originell, dass obwohl man schon tausend Mal eine ähnliche Begleitung gehört hat, man doch glauben möchte, dies sei die erste Erfindung in dieser Art. Ausserdem hat dies Stück noch den höheren Werth, dass es durchaus dem reinen Gebiet des Schönen angehört. Die ruhige See in der Abenddämmerung, in der liebliche Meernymphen sich baden, der alte verfallene Wartthurm am Ufer, sind zwar ein Karakerbild, aber die Aufgabe ist nur die, etwas an sich Schönes zu karakterisiren, welches durch keine einzige Schroffheit oder Seltsamkeit diesem reinsten Kunstgebiet entrückt wird. — In dem sich zunächst anschliessenden Duettino der Elfen: „Hieher ihr Elfen all!" ist Webers Manier (man weiss, dass dies Wort eigentlich nicht lobt) ein wenig zu vorherrschend; doch ist Grazie und Anmuth der Melodie auch hier reichlich vorhanden, und eine besonders karakteristische, bewegte Begleitung sehr zu loben. Der Schlusschor der Elfen und Meermädchen (H-dur) ist ein äusserst originelles durch wunderliche aber sehr pikante Rhythmen ungemein bewegtes Stück, von dem wir auch eine gute theatralische Wirkung hoffen. Der Musiker ist hier offenbar durch Shakespears reiche Phantasie im Sommernachtstraum angeregt worden, und hat eine Mondscheinscene tanzender Elfen und badender Meernymphen gegeben, die ein äusserst liebliches, zauberisch durcheinander spielendes Gemisch von Gestalten und Farben durch die Kraft der Töne vor unser inneres Auge stellt. Doch müssen wir gestehn, dass wir einige Absichtlichkeit der Erfindungen zu bemerken glauben, die uns den Genuss nicht so rein zukommen lässt, als es in dem ersten und zweiten Chor und in dem Gesang der Meernymphen der Fall ist. Dennoch ist das Stück reich an genialen und karakteristischen Zügen, die die kunstreiche Hand des Musikers so geschickt zu einem Ganzen gefügt hat, dass wir uns dessen ungemein erfreuen und ihm einen hohen Platz unter den vielen schönen Musikstücken der Oper anweisen können.

Das zweite Hauptelement der Karakteristik war die Darstellung des orientalisch Fremdartigen, welches der Boden, auf dem diese Handlung vorgeht, mit sich bringt. Ein leiser Anhauch davon liegt bereits auch in dem Elfenchor, der träumerisch und süss uns an Asiens Gefilde, an den Farbenschmelz seiner Blumen, den zauberischen Duft seiner milden Lüfte mahnt; doch lässt sich hier, bei der Unbestimmtheit *) karakteristischer Umrisse mit der die Musik sich begnügen muss, schwerlich angeben, ob Weber irgend ein ideales Naturgefühl, oder ein bestimmteres Bild des üppig reizenden Morgenlandes habe ausdrücken wollen. Die Aehnlichkeit liegt auch darin, dass sogar der Dichter das Land der Feen und Elfen sich fast wie das idealisirte Morgenland zu denken pflegt. Bestimmter tritt die Karakteristik in andern Stücken auf doppelte Art hervor; nämlich einmal wird die, durch das heisse Blut des Südens erzeugte Wildheit des Despotismus, deren natürliche Folge die sklavische Demuth des Unterworfenen ist, in grotesken Formen geschildert; das andre mal aber tritt der zauberische Reiz dieser Klimate in der Gestalt schöner Frauengebilde, personifizirt als Gegensatz hervor. Den ersten Ausdruck dieser Karakteristik finde ich besonders in zwei Stücken, im Finale des ersten Akts, und in dem Chor aus H-moll, der den zweiten Akt beginnt. Im erstgenannten Stücke tritt sie bei den Worten Fatime's: „Horch Herrin, horch! Auf der Terrasse Bahn u. s. w."

*) Es ist neulich hier in der musikalischen Zeitung gerade hin behauptet worden, nur die Flachheit der Ansicht sei Schuld, dass man behaupte, die Musik sei nicht bestimmter Ausdrücke fähig; ich bleibe bei dieser Behauptung in ihrer ganzen Strenge, indem ich noch hinzusetze, dass ich das Wesen dieser Kunst gerade in dieser ahnungsvollen Unbestimmtheit erkenne. Auf den Trumpf der Flachheit der Ansichten, die jener Kritiker damit auch mir zuweist, setze ich den der Verschrobenheit, die ich dagegen ihm Schuld geben müsste.

ein. Hätte ich's mit einem unbekannten Komponisten zu thun, so würde ich hier theils die ganze Strophe, theils Notenbeispiele zitiren müssen, so aber darf ich wohl voraussetzen, dass das Werk bereits so hinlänglich bekannt ist, dass der Leser verstehe, auf welche Stellen ich mich beziehe, und welche die poetische Situation dabei ist. Ich werde daher das Beispiel-Abschreiben von nun an gänzlich aus dem Spiele lassen, da es mir nur darauf ankommt, die, wahrscheinlich von jedem, der der Fortbildung der Musik überhaupt folgen kann, schon gefühlten Hauptmomente der Fortschreitung und Eigenthümlichkeit, die das vorliegende Werk enthält, in eine bestimmte Darstellung zusammen zu fassen und so aus dem Gebiet des Gefühls, in das bestimmtere des Erkennens und Wissens zu erheben. — Der genannte Chor der Sklaven im ersten Finale ist das originellste Stück der ganzen Oper; man sagt, der Komponist habe eine ursprünglich türkische Melodie dabei zum Grunde gelegt. Dies will ich nicht bestreiten, doch scheint mir die Figur mit ihrem höchst wunderbaren Rhythmus und in ihren ganz eigenthümlichen melodischen Wendungen auch von der Art zu sein, dass ein so tief eindringender, und sich gerade mit so vielem Glück auf das Seltsame der Erfindungen werfender Künstler wie K. M. v. Weber, sie wohl ganz frei aus sich heraus gebildet haben könne. Dem sei wie ihm wolle, so bleibt ihm dennoch ein ungemeines musikalisches Verdienst durch die Art der Anwendung. Wie trefflich wird die Figur eingeführt; wie klingt sie anfangs so von ferne her herein, bis sie sich mit den übrigen Theilen des Musikstücks nicht nur verschmilzt, sondern das Fundament desselben wird, und sich doch zu einer völligen Selbständigkeit herausbildet. Das Stück erhält dadurch eine so orientalische Färbung, dass man den Zug der Sklaven, die Terrasse im Abendroth, und die schlanken Minarets, die zwischen Palmen hervorragen, zu sehen, den Schall der Stimmen, die von derselben herab zum Gebet rufen, nebst den wunderbar angeschlagnen Glocken zu hören glaubt. Diese Vorliebe für den interessantern Theil des Stücks hat den Komponisten wohl verführt, die beiden weiblichen Gestalten etwas zu vernachlässigen. Insbesondre halte ich die Gesangfiguren in Rezias Partie nicht für karakteristisch genug, um die Situation zu bezeichnen, noch weniger aber für schön; hätte der Komponist sie einfacher, anspruchsloser gehalten, so würden sie dem edler gebildeten Ohr mit in das Ganze verschmolzen sein, vielleicht ohne besondre Wirkung für sich, aber doch auch ohne Störung. Ich weiss wohl, dass einem grossen Theil des Publikums gerade die Stelle, die ich tadle, gefällt; auch Weber kannte vielleicht seine Leute; aber er hätte sich zu gut dazu halten sollen, ihnen entgegen zu kommen, und ihren trivialen Neigungen durch Erinnerung an ihren trivialen Liebling Rossini zu schmeicheln. Mein unterstrichenes vielleicht deutet wohl genugsam an, dass ich ihn, der sich immer so stark und selbständig hingestellt, so mit Eifer dem Schlechten in der Kunst entgegen gearbeitet hat, nicht einer völlig bewussten Absicht zeihen will. Allein das natürliche, ja sogar nothwendige Streben des Künstlers nach Erfolg, auch in der Gegenwart, kann wohl bewirken, dass er sich hie und dort über die Mittel täuscht, besonders wenn er Stellen dieser Art nur in dem höchsten Karakter der Ausführung durch den Vortrag gedacht hat. —

Der Chor in H-moll: „Ehre sei dem grossen Kalifen und Preis!" ist ächt türkisch. Es herrscht eine sklavische Begeisterung (sit venia verbo) darin. Kühne Rhythmen, seltsame Harmonie, überraschende Wendungen der Melodie, eins übertrifft das andre an Kraft. Diesen Chor zu analysiren, könnte ich Seiten brauchen; es scheint genug, dass ich ihn auf diese Art nenne, um ihm das Gewicht auch in der Beurtheilung zu geben, welches er in der Oper selbst hat.

Die zweite Hälfte orientalischer Karakteristik finde ich vorzüglich in der Person Fatimens ausgedrückt, welcher Karakter mir überhaupt eigenthümlicher aufgefasst scheint als Rezia, diese scheitert zum Theil an dem leider nothwendigen Uebel der Bravourarien.

Fatimens beide Kavatinen: „Arabiens ein-

sames Kind" und „Arabien! mein Heimathland" sind ungemein rührende Anklänge an die Träume der Jugend, unter den hohen Palmen, an den tiefen blauen Strömen, auf der Wanderung mit der Karavane durch die Wüste — kurz an alle jene, dem Europäer seltsamen Erscheinungen, die der Orientalin theuer sein müssen. Naivetät und doch Tiefe des Gefühls, vereinen sich hier aufs glücklichste. Dem zweiten der genannten Stücke schliesst sich noch eine allerliebste Romanze an, die uns ganz, auch in die Heiterkeit des Orients, in die Lebendigkeit, mit der dort der Hörer dem Erzähler wunderbarer oder reizender Abentheuer lauscht, hineinversetzt *). Feinheit und Tiefe der Auffassung, halten in diesen Stücken der Originalität und geschickten musikalischen Ausführung die Waage.

(Schluss folgt.)

---

1. Quatuor für zwei Violinen, Viola und Violoncell von Beethoven. 132stes Werk, No. 12 der Quatuors. Partitur. Schlesinger in Berlin. Preis: 1 Rthlr. 16 Sgr.
2. Quatuor u. s. w. 235stes Werk. No. 17 der Quatuors. Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr.

Beethovens neueste Quatuors erheben sich so weit über die Sphäre seiner und aller andern Kompositionen dieser Gattung, finden auch bis jetzt so selten vollkommen vorbereitete Spieler: dass es rathsamer scheint, als eine wirkliche Beurtheilung, mit vereinzelten Betrachtungen auf sie vorzubereiten. Hoffentlich wird sich Zeit und Raum finden, eine durchdringendere Würdigung dieser merkwürdigen Erscheinungen in der Reihe der frühern Quatuors von Haydn an nachfolgen zu lassen. — Es sind besonders zwei Punkte, die wir zu unserm Zwecke nutzen mögen.

Die erste Durchsicht der Partituren zeigt in allen vier Stimmen eine so freie, durchaus selbständige, fast überall selbstgeltende und für sich schöne Führung, wie sie seit Sebastian Bach bei keinem Tondichter in Instrumentalkompositionen herrschend gewesen. Es sind nicht mehr vier heitre Kunstbrüder, die uns zu ihrer und unsrer Freude Musik machen; es sind vier tief ergriffne schöpferische Geister, die in herrlicher Freiheit und wunderbarer Sympathie in vierfach geschlungener Bruderumarmung aufschweben.

Wenn die Ausübenden nicht einen gleichen Bund edler, gleicher, freier, verbrüderter Geister bilden: so ist keine vollendete Erscheinung des Kunstwerks denkbar, selbst volle Befriedigung der Spieler nicht zu hoffen. Es gehört für jeden der Spieler nicht geringe Bildung dazu, seiner Stimme technisch Herr zu werden und ihr angemessenen Klang, Kraft, Zartheit und Leichtigkeit zu geben; es gehört ein tiefer Sinn dazu, sie inniger, als nach diesen äussern Bedingungen, sie mit tiefster Seele in dem Innern ihrer Seele zu fassen; es gehört wahre Kunstbildung und für die Gebildetsten und Begabtesten lange Uebung aller dazu, bis eine Stimme sich frei und schmiegsam zu der andern fügt und nichts von ihrem eignen Inhalt aufzugeben scheint, wenn sie alles daran setzt, den freien Gang der übrigen nie zu stören. — Erhöhtere Kunstbildung wird der kommenden Generation die Bedingungen dieses Spiels leicht machen, wie unsern Zeitgenossen die Bedingungen des Vortrags Haydnscher Quartette nicht mehr schwer fallen; wer jetzt die grössere Sorgfalt, Mühe und Zeit auf die neuen Beethovens wendet, wisse sie im Voraus durch die Ueberzeugung vergolten, dass er sich einem Fortschritt der Kunst als einer der ersten anschliesst, den alle Künstler und das ganze Publikum ihm nachgehn müssen.

Diese freieste Entfaltung, zarteste Zeichnung aller vier Stimmen ergiesst nun ein Meer von Empfindung, voll vom Spiel der mannigfaltigsten zartesten Gestalten, überschwellende Herzensergiessung des lange einsamen — in öder Taubheit von den Menschen geschiedenen Sängers; das empfänglichste, offenste Gemüth des Hörers leicht überschüttend und verwirrend. Rubensschen Bildern gegenüber zeigt sich oft eine ähnliche Wirkung. Selbst das geübtere Auge braucht,

---

*) Ich mache bei dieser Gelegenheit auf die meisterhafte Schilderung davon in Immermanns »Friedrich der Zweite,« einem würdigen, grossen Werke, aufmerksam. L. R.

seiner Löwenschlacht, oder seinem Sanherib gegegenüber *) eine Weile, um sich die Masse von Erscheinung nur erst äusserlich auseinanderzusetzen, dann jedes Einzelne und die Vereinigung aller zum überreichen, überall vollendeten Ganzen zu fassen. Unter unsern Dichtern ist es wol nur Heinr. v. Kleist, welcher uns etwa ein ähnliches Bild überquellender Empfindung giebt, der kein Wort, kein Zug, kein Strom genug ist. Man wird eine sehr heilsame Gemüthsvorbereitung auf Beethovens letzte Werke in diesem lieblichsten, herzvollsten Sänger, z. B. in einem Monolog finden, der mit jenen Musiken durchaus keinen Objektszusammenhang, aber die innigste subjektive Verwandtschaft kund giebt. Es ist der Liebeserguss des Grafen vom Strahl, wenn er um seiner und ihrer Ehre willen das Käthchen von Heilbronn zuvor hart gequält.

Wie viel günstiger sind freilich der überreiche Maler und Dichter dem Musiker gegenübergestellt! Der eine Moment, den jener fest hält, ruht unverändert vor uns, still wartend, bis unsre Unbehülflichkeit und Schwäche dem Künstler sich nachgerungen hat. Die Sprache des Dichters ist auch dem zerstreutesten Leser so geläufig, dass er in jedem Moment den Faden wieder aufnehmen kann; dass der kälteste, der flachste Leser, dem sich dass Volleben des Dichters nie erschliesen kann, doch in hundert einzelnen Zügen Berührungspunkte finden muss. Dank sei es den blinden Führern des musikal. Publikums in unsern Unterhaltungsblättern, und den trägen Musikern, die die Weisung des Publikums jenen überlassen; dass der Tondichter erst von einer neuen Erstarkung der Pietät des Volks gegen Künstler gewärtigen muss, für die neue Idee offne Geister und Herzen zu finden. — Doch nicht um Beethovens willen, sondern um ihrer selbst willen mögen Spieler und Hörer jenen Werken mit der ruhigen, demüthigen Bescheidung entgegen gehn, dass sie sie fürerst nicht in ihrer Ganzheit fassen, dass bei jedem unverstandenen Satz nur ihr Unvermögen die Schuld trägt, und Beethoven ihm nicht ohne Opfer hätte entgegen kommen. Wer mit diesem Sinn den letzten Offenbarungen Beethovens naht, ist würdig und fähig sie zu vernehmen und eher oder später zu verstehen. M.

*) Aus der Schleissheimer Gallerie in trefflichen Steindrucken verbreitet.

---

**Rondoletto scherzando pour le Pianoforte par Otto Claudius. Oeuv. 9. Dresden bei Paul. Preis 10 Gr.**

Eine Modekomposition, etwa in der Weise der bessern neuern Ballets (z. B. von Spontini) vielleicht vom Komponisten als solches zuerst entworfen und nun anderweit benutzt.

---

**Lieder und Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme von C. G. Reissiger. 53stes Werk. Dresden bei Paul. Preis: 16 Groschen.**

Angenehme, stimmgemässe Gesänge, vorausgesetzlich den Bassisten um so willkommener, je weniger für diese in Verhältniss zu andern Stimmen bisher gesorgt ist.

Die Ausstattung beider Werkchen ist sehr elegant und korrekt. M.

---

## 4. Berichte.

Aus Berlin.

### Mösers Akademien.

Das verdienstvolle und von einem kunstsinnigen Publikum anerkannte Streben des Herrn Musikdirektor Möser, durch eifrige Aufführung klassischer Werke ihre Meister zu ehren, berechtigt aufs Neue zu den grössten Erwartungen und bietet für die Folge der diesjährigen Abendunterhaltungen hohen Genuss. In der ersten dieser Versammlungen gab uns Herr Musikdirektor Möser im Verein mit den Herren Kammermusikern Ries (2te Geige), Lenz (Bratsche) und Kelz (Violoncell) ein Quartett von Haydn, eins von Mozart und eins von Beethoven, die mit der lautesten Theilnahme aufgenommen wurden. In der zweiten Versammlung hörten wir Mozarts grosse C-dur Symphonie, Cherubini's Ouvertüre zur Medea und Beethovens Symphonie in D-dur. Im Finale der ersten Symphonie wurde das mitwirkende Orchester von lebhafter Wärme ergriffen, die in folgenden Meisterwerken gesteigert und am Ende auf gleiche Weise von einem zahlreichen und gewählten Publikum erwiedert wurde. Dehn.

---

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

( Hierbei ein literar. Bericht von Joseph Engelmann in Heidelberg.)

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 10. Dezember. — Nro. 50. — 1828.

## 2. Freie Aufsätze.

### Noch einmal über das Verhältniss des Künstlers zu seinem Beurtheiler *).

Es ist eine bekannte Geschichte, dass ein Pfarrer Jahr aus Jahr ein dieselbe Predigt hielt und sich vor dem Konsistorium damit verantwortete: seine Zuhörer hätten sie noch immer nicht gefasst. Die meisten lachen darüber, als über einen Schwank; aber die Sache hat ihre ernste Seite. Wer sich durchdrungen fühlt, ganz erfüllt von einer Wahrheit und der Nothwendigkeit sie beherzigt zu sehen: kann der schweigen — muss er nicht seine Rede wiederholen, dass sie doch endlich, endlich vernommen werde? In dieser Lage findet sich der Unterzeichnete mit seiner Ansicht von Künsterwürde, Künstlergerechtigkeit und Ueberlegung dem Publikum und den öffentlichen Berichterstattern gegenüber. Welch ein trauriges Gemisch von Hochmuth und Verzagtheit, von Ungerechtigkeit und Unklugheit springt hervor, wo Künstler den rechten Gesichtspunkt für jene Verhältnisse verfehlen! Und wie häufig geschieht das! Bis zu welchen entgegengesetzten Extremen führt es! Es wird gar noch dahin kommen, dass ein Getadelter die Rezension verächtlich zerreisst und dann verzweifelnd als Patrone durch den Kopf jägt.

Im verflossenen Sommer ist ein auswärtiger Sänger (buchstäblich) in Verstandeszerrüttung gefallen, weil seine Debüts in einer grossen Stadt öffentlich getadelt worden. Jetzt erzählt man allgemein, dass ein Andrer aus Verdruss über einen nachtheiligen Bericht schwer erkrankt ist. Beide Fälle haben in fremden Blättern ihren Anlass gefunden; um so unbefangener wird man ihre Erwähnung in diesen aufnehmen können. Es hielt' nicht schwer, viele ähnliche zuzufügen; und leider! nicht blos von Sängern und Virtuosen, sondern von Dirigenten und Komponisten. Schmeichelei und Lüge, Angst, Kabale und Wuth — um ein gedrucktes Wort.

Sind das Künstler? Ist das Künstlerbewusstsein, das ein Blättchen, ein Wort zerrütten kann? Ein Wort — von wem? Da, von einem Unbekannten — dort, von einem, der sich nicht zu nennen wagt — anderswo von einem, der sich selbst als Nicht-Künstler bekennt. Wie muss es um das Wissen und die Kunst jener Verzagenden stehn, dass sie auch dem Unberufenen und Ungebildeten in ihrem Fache sich unterwerfen! Und — wenn es nun ein bewährter Kenner, wenn es der grösste Meister wäre, dessen Urtheil ihnen entgegen träte? Ist das ein Künstler, der seinen Beruf von aussen erlauschen, der von aussen die Entscheidung herhohlen will, ob er fortschreiten oder abstehen soll? Setzt nicht ohnehin der Künstler sein ganzes Loos auf seinen Beruf, auf den Glauben an seine innere Stimme? Wer etwas Anderes in der Welt mit innerer Befriedigung sein kann, der ist eben nicht Künstler; wer aber fühlt, dass er nur als Künstler, nur der Kunst leben kann: was vermag den zu schrecken?

Zwiefach ist das Vermögen des Künstlers: einmal das, was er erlernt hat; dann die Idee, die ihn beseelt, die ihm seine Lebensbe-

*) Vergleiche unter andern der Ztg. Jahrg. 2 No. 2 u. 3 S. 9 und 17.

stimmung abgefodert hat. Jenes Erlernte, wenn er es ernstlich damit gemeint hat, sollte ihm zu achtbar erscheinen und müsste ihm zu sicher bewusst sein, als dass er es sich grundlos abstreiten liesse. Hat er aber je ernstlich an seiner Ausbildung gearbeitet: so ist ja eine gegründete Zurechtweisung die erwünschteste Förderung seines Zweckes; oder möchte er lieber etwas Unentbehrliches für immer missen, als erinnert sein, es sich zu erwerben? Jener Virtuos verliert die Frucht seiner jahrelangen Studien, weil er sie an unwürdige Aufgaben wegwirft. Er hätte Ursach zu erschrecken in dem Augenblick, wo der verderbliche Irrthum ihm offenbar wird; aber nicht über die Belehrung, die ihn retten kann, sondern über seine Verirrung. Möchte er lieber in ihr verlassen sein — und auch seine künftigen Bemühungen verlieren?

Die Idee aber des Künstlers, ist sie nicht das Herz seines Wesens und Lebens, und ist eben sie nicht Gottes an ihn ergangenes Gebot? Kann ein Künstler ihrer vergessen, von ihr ungläubig zurückwanken? Nie ist der Abtrünnige und der Ungläubige ein Künstler gewesen, nie haben Zeiten des Unglaubens Kunst gekannt. In ihnen, in der glaubensleeren Seele, mögen Verstand und Witz ihr Spiel mit klappernden Todtenbeinen treiben; seliges Leben verleiht nur der Glaube. Zum Unglauben und zum Abfall schwankt schon der Künstler hin, der einen andern Vorsatz fasst, als: seine Idee treu zu offenbaren. Und weil es seine Idee ist, muss er auch der erste und höchste Richter ihrer Erscheinung sein; jede fremde Stimme bezeugt ihm nur, ob der Stimmgeber diese Idee schon gefasst hat, oder nicht.

Dass der Künstler erster Richter über seine That ist, wird vielleicht nur vom Künstler vollkommen erkannt; aber ihm sollte es so fest eingeprägt sein, dass ein Widerspruch gegen die Idee seines Lebens ihn nie erschüttern könnte. Welcher unsrer grössten Künstler hätte nicht solchen Widerspruch erfahren? Beethovens Kompositionsberuf wurde eine Zeit lang von Joseph Haydn bezweifelt; Beethovens und Mozarts Gesangkompositionen von Reichardt angefochten, Gluck von Händel geringgeschätzt — der missverstehenden Kritik Forkels über Gluck, K. M. Webers über Bach und Beethoven — und Anderer nicht zu gedenken. Sebastian Bach wurde hundert Jahre lang gepriesen — und man konnte die Lobreden fast Schmähung nennen, so wurde seine Idee verkannt und unbeachtet gelassen. Es würde ja nie eine neue Idee, eine neue Offenbarung hervortreten, wenn man es nicht wagte, über die Idee der Vorgänger hinauszugehen. Das Neue ist es, das den Widerspruch gegen das Alte erhebt; soll dieses mit all seinen Anhängern nicht versuchen dürfen, sich dem Widerspruch, dem Neuen gegenüber zu behaupten? Das eben ist die Aufgabe des Künstlers, dass er seine Idee gegen den Widerspruch aufrecht erhalte, die Welt für sie gewinne; jede Auflehnung dagegen, jede Abweisung ist ihm nur eine Mahnung zu erhöhterm Eifer und festerer Treue; und Besorgniss kann er nur um seine Pflichttreue hegen. Die Scheu vor Widerspruch, ist nur Verrätherin der Schwäche, die nicht siegen kann, oder der Trägheit, die nicht um den Sieg ringen mag, oder der Eitelkeit solcher, die sich als Kämpfer und Sieger uns auflügen möchten. In allen diesen Fällen ist nicht der Widerspruch, sondern der innere Mangel des Künstlers wahrer Widersacher. Der letztere Fehler offenbart sich unter andern bei denjenigen unserer Virtuosen und Sänger, die Wesen und Bestimmung der Kunst um ihre persönliche Gaben und Fertigkeiten aus den Augen verloren und es (im dunkeln Bewusstsein dieser Verkehrtheit) nicht ertragen können, an das natürliche Verhältniss erinnert zu werden.

Es ist auch bei den Meisten nicht der Widerspruch, sondern seine eingebildeten Folgen, die sie bald besorgt machen, bald gegen ihn empören. Desshalb gilt es ihnen gleichviel, wer entgegentritt, und mit welchen Waffen man sie anzugreifen versucht; der Sachkundige, oder der Unwissende, der Bewährte, oder der sich seines Namens schämt — Gründe oder vage Aussprüche,

Wahrheitsliebe oder offenbare Lüge: alles das bleibt unerwogen in der Furcht vor dem gedruckten, öffentlichen Wort; alles heisst ihnen Anfeindung und wird mit Anfeindung, Schmähung, Verzagtheit und Heuchelei erwiedert. — Was soll man noch über diese handgreifliche Selbstverblendung sagen? Was fürchtet man? Aufklärung des Publikums? Wer wagte es unter uns, diese Wohlthat zu verkennen? — Irrthum? Wie schwach muss da die eigne Ueberzeugung sein! — Ungerechtigkeit? Sie hat noch nie gegen Recht und Glauben gesiegt. — Lüge? Sie hat stets nur zur Verherrlichung der Wahrheit gedient. — Und wenn eine Zeit lang der und jener getäuscht wird: wer hätte je alle Stimmen für sich gehabt? Und wer ist je vor einer Anzahl Verleiteter und Verkennender erlegen? Ein leichter Windstoss verweht den aufgeregten Staub — und ruhig schreitet der rechte Mann vorwärts.

Marx.

---

## 3. Beurtheilungen.

**Nurmahal, lyrisches Drama in zwei Abtheilungen. Gedicht von Herklots, Musik von G. Spontini. Klavierauszug. Berlin bei Schlesinger. Preis: 12 Thlr. 12 Gr. (jetzt 9 Thlr.)**

Die älteste Schuld der Zeitung nächst der jetzt von Herrn Rellstab abgetragenen (Oberon) ist vorgenanntes Werk Spontini's, das zwar in Berlin durch wiederholte Aufführungen in frischer Erinnerung lebt, auf den auswärtigen Bühnen aber sich noch nicht Eingang verschafft hat; ein Grund mehr, den vom Komponisten besorgten Klavierauszug unsern auswärtigen Lesern in Erinnerung zu bringen. Was der Verbreitung der Oper über die auswärtigen Bühnen zunächst im Wege gestanden, ist die Nothwendigkeit grosser Besetzung, eines reichen Ballets und einer glänzenden Ausstattung; Ansprüche, die der Komponist für ein zu Hoffesten, zu einer Prachtoper bestimmtes Werk mit Recht machen durfte. Bedenklicher ist für den Kenner und Verehrer der innern Intentionen Spontini's der Einfluss dieser äussern Bestimmung auf das Wesentliche des Kunstwerks selbst; ein Einfluss, der sich überall zeigen wird, wo der Künstler sich von der unbedingten Treue gegen seine Aufgabe zu irgend einer äussern Rücksicht hinwendet. Wie diese Richtung in Spontini's italisch-französischer Eigenthümlichkeit veranlasst ist, wie vornehmlich durch diese Eigenthümlichkeit und die ihr natürliche Richtung so manches sie übersehende und verkennende, also einseitige Urtheil gegen den ausgezeichneten Komponisten veranlasst worden: ist öfters in diesen Blättern, so wie, mit besonderm Bezug auf Nurmahal, vom Ref. in der Cäcilia (Bd. 7. S. 135) ausgeführt worden. Es ist uns daher wohl gestattet, ohne Weiteres unsre Betrachtungen an die schon früher niedergelegten anzuknüpfen.

Der Inhalt der Dichtung ist dieser: Zelia, von ihrem Bruder Bahar, dem Vertrauten des Sultans Dsehangir, unterstützt, sucht sich bei Gelegenheit des Rosenfestes an der Sultanin Nurmahal Stelle in die Gunst des Gebieters zu stehlen. Nurmahals Vater Atar, gegen Dsehangir, der ihn vom Thron gestürzt in Verschwörung, wird bei Nurmahal gesehen, die er für seine Racheplane gewinnen möchte, und giebt, da er unerkannt geblieben, dem Bahar Anlass, Nurmahal bei Dsehangir der Gatten-Untreue zu beschuldigen und die Eintracht beider zu stören. Indess, Nurmahal, unterstützt von der Zauberin Namuna und Genien, erregt, verschleiert, durch Gesang und das Spiel einer Zauberlaute, Dsehangirs innigsten Antheil, und da durch Atars Gefangennehmung auch jene verdächtigende Zusammenkunft zu ihrer Rechtfertigung aufgehellt wird, so steht der Versöhnung nichts entgegen. Man muss demnach die Rechtfertigung und den Sieg der Unschuld über Verführung und falschen Verdacht als Grundidee ansehen.

Allein wie ist die Lösung der Aufgabe erfolgt? —

Ueberblicken wir zuerst die Oper ganz äusserlich, so finden wir Haupt-und Nebensache in verkehrtem Verhältnisse bedacht; den Festlichkeiten ist so viel Raum zugestanden, dass zu wenig für die Entwickelung der Karaktere und Handlung übrig blieb, und beide uns nur frag-

mentarisch, räthselhaft, ja anscheinend widersprechend, dargestellt worden. Der Beginn des Festes (der nur schwache Andeutungen über Zelias und Bahars Absichten auf die Gunst des Sultans enthält) erstreckt sich im Klavierauszuge über 29, die festliche Feier, bis zu Bahars Anklage (viele Wiederholungen ungerechnet) über 35, das Fest im zweiten Akt bis zum Fortgang der Handlung über 39 Seiten, abgesehen von den der Feier gewidmeten Aktschlüssen und von Balletmassen des ersten Finale, die sich, während die getrennten Gatten ihren Schmerz und ihre Sorge aussprechen, weit hinstrecken. — Hieran schliesst sich die ganze Zauberscene im zweiten Akte (in der nichts für die Handlung geschieht, als dass Nurmahal mit der Zauberlaute ausgerüstet wird) von 13 bis 15 Seiten. Fast die halbe Oper ist mithin der Handlung und Karakterentwickelung entzogen.

Daher kann es nicht auffallen, wenn die angelegten Verhältnisse nicht zur Reife und Vollendung gelangen.

(Forts. folgt.)
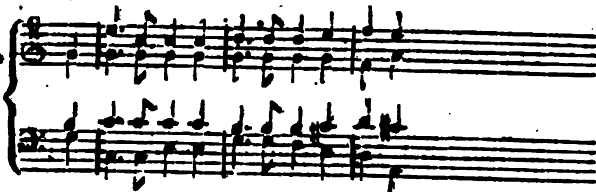
---

**Der 24ste Psalm nach Herders Uebersetzung in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. 72stes Werk. Halberstadt bei Brüggemann. Partitur und Singstimmen 2 Thlr. Singstimmen allein 12 Gr.**

Die zahlreichen Freunde und Verehrer des unermudlich wirkenden Herrn Kapellmeisters Schneider erhalten hier ein kleineres Werk, das zum erstenmal bei dem zweiten Musikfest an der Elbe zu Zerbst mit grossem Beifall aufgeführt worden ist und den Singvereinen eine eben so angemessene als würdige Beschäftigung darbietet. Es ist darüber schon im vierten Jahrgang No. 33. S. 268 als über eine der kräftigsten Kompositionen des Verfassers, so wie früher und später über andre Werke desselben berichtet; daher eine nähere Karakteristik überflüssig erscheint und nur der Inhalt zu bezeichnen bleibt.

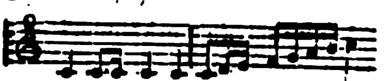
Mit vollem Orchester spricht der erste Satz des Lobgesanges:

Jehovah's ist die Erd' und ihre Fülle!

aus, indem der Chor, von Bläsern unterstützt:



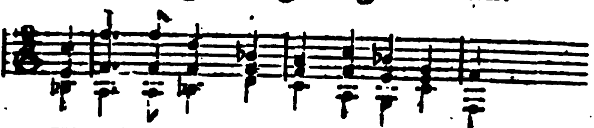

dieser Figur der Saiteninstrumente



gegenüber tritt. In kräftiger und feierlicher Modulation führt dieser Satz zu einem Bassresitativ:

Wer darf gehen auf Jehovah's Berg u. s. w.

die drei Oberstimmen (Solo) mit sanfter Klarinetten- und Fagottenbegleitung antworten:
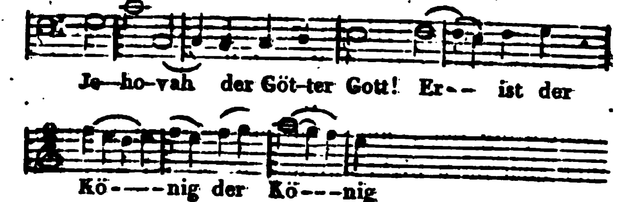



Nach hinlänglicher Ausführung dieses dreistimmigen Gesanges hebt der Bass nochmals an:

Hier ist das Volk, das nach ihm fragt

und nun erst tritt mit vollem Orchester und Posaunen, die bis dahin geschwiegen, der volle Chor wieder ein:

Erhebt ihr Thore das Haupt —
Wer ist der König der Ehren —

und schliesst das Ganze mit einer fleissig und fliessend gearbeiteten Fuge über dieses Thema:




Die Ausführung hat für ein einigermaassen gebildetes Personal weder im Chor noch im Orchester Schwierigkeit und wird vorzüglich in grössern Räumen und mit stärkerer Besetzung gut wirken.

---

**Der 24ste Psalm nach Herders Uebersetzung in Musik gesetzt von Friedr. Schneider. Klavierauszug vom Komponisten. Preis: 1 Thlr. Halberstadt bei Brüggemann.**

Es bedarf keiner Erwähnung, dass der Klavierauszug aus der Feder des Komponisten

selbst (der schon früher an dem vierhändigen Klavierauszug der Sinfonia eroica von Beethoven ein wahres Meisterstück von Arrangement geliefert hat) allen Anfoderungen vollkommen entspricht.

Die Ausstattung dieser beiden, so wie des nachfolgenden Artikels ist höchst anständig und korrekt.

---

Capriccio per il Pianoforte di F. Schneider. Op. 73. Halberstadt bei Brüggemann. Preis: 18 Gr.

Ein bei aller Freiheit der Form, die die Gattung des Kapriccio erlaubt, gut durcharbeitetes und erfundnes, sehr klaviermässig geschriebnes Werkchen, das wegen der letztgedachten Eigenschaft eben sowohl zur Uebung als zur Unterhaltung geeignet sein dürfte. Die Ausführung fodert weniger Fertigkeit als die müllerschen Kaprizen. M.

---

Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché, von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger.

(Schluss.)

In dem Duett zwischen Fatime und Scherasmin mischen sich die Karaktere des orientalischen und des heitern, gemüthlichen, aber derben europäischen Naturlebens mit einander. Fatime vertritt jenes, Scherasmin dieses; aber sei es, dass uns das Fremdartige noch reizt, wenn uns das Heimische derselben Sphäre schon etwas gemein dünkt, sei es, dass wir als Männer uns mehr durch eine weibliche, einfache Natürlichkeit, als durch ein derbes männliches Naturkind angezogen fühlen, — kurz Scherasmin verliert das Spiel gegen Fatime vollkommen. Die Zeichnung des erstern kommt mir etwas gewaltsam, karrikaturartig vor; das feine Bild der letztern hat dagegen etwas ungemein Anziehendes. Es beginnt von den Worten: „An dem Strom, des Bunt Emir," u. s. w., bis zum Eintritt des „a due". Dieses selbst macht auf das Ohr der Menge den schnellsten und wohlthuendsten Eindruck; mir nicht aber so. Ich finde Webers Manier *) darin zu schroff hervortretend, und die Behandlung des Ganzen fällt im Karakter etwas ins Gemeine.

Ich wäre nun mit denjenigen Stücken fertig, die ein neues, fremdartiges Element in sich tragen, wodurch der Komponist auch in der Gattung, nicht bloss im Einzelnen der Erfindung, sich als selbständig schaffend hervorgethan hat. Man sieht, es sind der Stücke so viele, dass sie über den hohen Werth der Oper an und für sich schon entscheiden mussten. Der übrige Theil ist indessen offenbar der schwächere; wir fühlen ihm an, dass er mehr nach vernünftigen Betrachtungen gemacht, als der freien Kraft der Erfindung göttlich entsprungen ist. Namentlich sind es drei Karaktere, in denen sich der Komponist aussprechen hatte, Rezia (Wielands Amanda), Hüon und Oberon. Das beinahe unumgängliche Gesetz der heutigen Oper ist, dass Bravourpartien darin enthalten sein sollen; daher wird oft ein ganzer Karakter durch eine Bravourarie entstellt. Weber hat das sehr rühmliche Bestreben gezeigt, der Bravour Karakter zu geben; im Hüon ist dies männlicher Heroismus, in der Rezia weiblicher, nämlich Feuer und Begeisterung in der Liebe und durch dieselbe. Dies verleiht den Arien dieser beiden Hauptfiguren zwar ein Interesse, welches gewöhnliche Bravourarien nicht zu haben pflegen; doch auf der andern Seite stören uns einige Stellen, denen man den beabsichtigten Effekt zu sehr anhört, theils die Menge der Passagen, besonders da wir diesen anfühlen, Weber schrieb sie nicht à bon gré, wie Rossini, sondern sehr contre coeur. (Der Deutsche hat keine Worte, um diese Zustände so bestimmt zu nüanciren, daher verzeihe man mir die französischen). Deshalb sind die Arien nicht glücklich gerathen, sondern

*) Ich brauche wohl nicht zu erklären, dass ich unter Manier immer etwas nicht Gutes verstehe; Styl und Individualität (Manier ist die leise Karrikatur dieser Eigenschaften) sind mir dagegen äusserst schätzenswerthe, ja nothwendige Eigenschaften eines wahren Künstlers.

mischen sich aus Karakterzügen und unwesentlichem Passagenwerk; wir können indess, nicht Webern zum Trost, sondern dem Publikum, das ihn mit Recht so liebt, versichern, dass wir hier den höchsten Maasstab der Foderungen angelegt haben, und uns daher auch noch Niemand in diesem Punkte genügt hat, als Mozart. Er ist der einzige Komponist, der einen solchen Reichthum, und eine solche Bildsamkeit der Erfindungen hatte, dass sie selbst in der Gestalt von Passagen für die Bravoursängerin noch Bedeutung behalten. — Der getadelten Stücke im Oberon sind wenige; denn, nur Beispielsweise will ich die Preghiera, ein äusserst inniges Andante ausnehmen; die mehrstimmigen Sachen z. B. das vortreffliche Quartett: „Ueber die blauen Wogen" u. s. w. gar nicht gerechnet. Sehr glücklich hat bei dem letztgenannten Stück der Komponist die Umgebung, das reiche Bild der Natur, die blaue frisch bewegte Fluth, das stolze Schiff mit schwellenden Segeln, den endlosen Himmel, mit ins Spiel zu ziehen gewusst, und sich so aus dem historischen Bilde beider Liebespaare ein Genrebild geschaffen, welches seinem individuellen Talent mehr zusagt.

Die mindest bedeutende Figur in der Oper ist Oberon selbst. Dies liegt aber vorzüglich am Dichter, und zwar schon an Wieland. Töne können uns wohl einen mächtigen, nur durch Anmuth herrschenden Geisterfürsten, dessen äussere Gestalt aber fast die eines Kindes sein soll, vor die Seele führen; allein sobald die Verwirklichung auf der Bühne eintreten soll, entsteht ein Missverhältniss der Ideen und der Wirklichkeit, das ich nicht näher auszuführen brauche, weil es jedem von selbst einleuchtet. In der Musik hat sich Weber zwar viel Mühe gegeben, durch künstliche Begleitung und Instrumentirung die Erscheinung des Geisterfürsten immer scharf von der der Erdensöhne zu sondern, allein es liegt in der Natur des Wunderbaren, dass es nicht dauernd, nicht oft wiederholt wirken kann. Schon dem Geist des Comthur im Don Juan haben es tiefsinnige Aesthetiker *) nicht ganz mit Unrecht zum Vorwurf gemacht, dass er zu lange verweile; und welche Mittel bietet hier die Situation, bietet Mozarts unendlicher Genius dar, um den schauerlichen Eindruck zu erhalten! Wie viel schwerer musste es sein, (ja es ist unmöglich) den freundlichen Geist Oberons immer so einzuführen und zu halten, dass uns die Verehrung vor seiner höhern Macht nicht verlassen kann! Statt also hier den Musiker zu richten, wollen wir lieber den Dichter tadeln, der mit den höchsten Mitteln zu verschwenderisch umging, und so eine unlösbare Aufgabe stellte. — —

*) J. Paul Friedrich Richter, im besondern Gespräch mit mir über diesen Gegenstand.

Wir wären mit dem, was wir über das Einzelne dieser Oper zu sagen uns vorgenommen, nun fertig; nur noch einige Worte vergönne man uns über das Verhältniss dieses Werks zu Webers frühern Arbeiten. Man hat unserm hingeschiedenen Freunde nicht mit Unrecht, besonders in früherer Zeit, ein Aufsuchen des Seltsamen, eine zu grosse Entfernung von den rein schönen Formen, um sich den bizarren anzunähern, vorgeworfen. Wir dürfen indess im Ganzen über ein solches Bestreben eines Künstlers nicht zu leichtsinnig richten; gewisse Geister müssen gewisse scharf bestimmte Richtungen nehmen, obwohl sie selbst vielleicht anerkennen, dass es nicht die höchsten sind. Mehr oder weniger haben die ausgezeichnetsten Genien aller Zeiten dies gethan; wir nennen nur Tacitus, Michael Angelo, Jean Paul, Beethoven. Mir däucht, keiner von diesen allen dürfte Vorbild werden, so mächtig ihre geniale Kraft auch auf die künstlerische Seele wirkt, und wirken soll. Unser Freund, wiewohl diesen Heroen nicht zu vergleichen, musste, vom innersten Drang getrieben, einen ähnlichen seltsamen Weg gehen, den ihm ja niemand nachwandeln soll. Wir geben zu, dass er sich oft darauf verirrte; oft aber erfreute er uns auch durch überraschend schöne Blicke, die er von seinem Standpunkt aus in die Geheimnisse der Kunst that, und sie uns durch sinnvolle Tonschöpfungen mittheilte. Viele Genien gingen eine ähnliche Bahn wie er; fast alle aber entfernten sich, je weiter sie kamen, immer mehr von dem wahren Ziele der Kunst; dahin gehören aus unsern Tagen Cherubini

Spontini, Spohr, ja sogar Beethoven. Weber aber näherte sich allmählig mit den fortschreitenden Jahren mehr und mehr dem geläuterten Schönen. Er hielt seine Individualität fest, schliff jedoch nach und nach die zu scharfen Ecken derselben ab. In diesem Sinne können wir mit Recht behaupten, Oberon sei sein bestes Werk. So eigenthümlich es ist, so viel Gelegenheit ihm der Stoff bot, gerade hier seinen Lieblingsausschweifungen den Zügel schiessen zu lassen, so erblicken wir doch viel mehr als in frühern Arbeiten des Komponisten, den klaren Sinn, das künstlerische Bewusstsein, welches mitten in der Begeisterung ruhig bleiben, die fortbrausenden Mächte und Kräfte zügeln, auf ein bestimmtes Ziel hinlenken soll; wie ein kühner Pilot, der die gefährlichste Fahrt durch Klippen, Sturm und Wogen zwar begeisterten Muthes unternimmt, in der Ausführung aber, kalt und besonnen dem kleinsten Segel, der leisesten Aenderung des Windstriches, die schärfste Aufmerksamkeit widmet, und so mitten in dem tobenden Gewühl allein ruhig und klar bleibt, und nie über irgend ein Mittel, sei es das gewaltsamste, entscheidendste, seinen Zweck aus dem festen Blick des Auges verliert. — Haben wir im Freischütz ein zwar äusserst keckes, aber oft barockes Entfernen von dem Schönen zu rügen, finden wir in der Euryanthe häufige Spuren fast konvulsivischer Anstrengungen, um gewisse Wirkungen zu erreichen: so bietet uns dagegen Oberon das schönere, edlere Bild gezügelter Kräfte, die von einer gereinigtern Klarheit des Geistes geführt werden, dar. Nur Momente erinnern an die Mühsamkeit und gesuchte Anstrengung früherer Arbeiten (z. B. der Sturm); grösstentheils aber zeigt und behält der Komponist feines Gefühl für Maas, Klarheit, Einfachheit und Natürlichkeit der Mittel, (z. B. die Wahl der Tonarten, und die Modulation), so dass er durch dieses unschätzbare Werk höher und geläuterter vor uns steht, als durch irgend ein früheres. Und es musste sein letztes sein! Sollten wir darüber trauern? Sollten wir klagen, dass er so in der Blüthe der Kraft schied? Nein! Auch nicht der Gedanke, dass er noch höhere Stufen des Kunsttempels erklimmen konnte — doch nur ein Vielleicht — darf uns so schmerzlich berühren, dass er das erhebende Bewusstsein, den Stolz auf einen so seltenen Mann, den wir Landsmann, ja Freund nennen durften, überwiegen sollte. Jedem ist sein Ziel gesteckt, sein Maas beschieden; ein Geist, selbst der höchste, vollendet das Gebäude der Kunst nicht; was mit einem Jahrzehend längeren Wirkens durch Weber geleistet worden wäre, möchte viel für ihn sein, aber es schwindet, wenn wir es gegen den Fortschritt halten, der aus dem allgemeinen Leben und Wachsthum der Kunst erzeugt wird. Was Weber unvollendet liess, werden im Lauf der Jahre tausend und aber tausend Hände fördern. Das Geschick der Kunst kann also durch seinen Verlust, so hoch wir seinen Werth anschlagen, nicht gefährdet werden. Es bliebe uns also nur der Freund zu betrauern! Soll aber der Schmerz um ihn die Freude über die theuren Denkmale, die sein Genius sich gesetzt, überwiegen? Nein! Gewiss nicht! Das eben ist das schöne Loos edlerer Naturen, dass sie nur grossartige Freude, nur Erhebung der Seele erzeugen, selbst wenn sie aus der Welt der Wesen ausscheiden; und in diesem Sinne ist auch die Freude die höchste Empfindung, die die menschliche Brust fassen kann. Also keine niederbeugende Trauer! Aber doch Thränen wollen wir dem Hingeschiedenen weihen, solche, die das reine Zeugniss der Empfindung für Grosses und Schönes sind. Die glückliche Liebe, die edelste Freundschaft weint; das Entzücken bricht im Strom heiliger Thränen aus; der Bewunderung glänzt die schimmernde Perle im Auge, jedes Hochgefühl schwillt aus der vollen Brust herauf, und verdunkelt den Blick mit unwiderstehlich andringenden Tropfen. Gewiss eine dieser edlen Empfindungen, oder ein Gemisch aus allen, regt sich wehmüthig in uns, wenn wir des Freundes gedenken; und darum dürfen wir ihm eine Thräne zollen ohne sie zu verbergen.

L. Rellstab.

## 4. Berichte.

**Aus Berlin.**

Am 4. d. Mts. hatte Herr Musikdirektor Möser im Saale des königl. Schauspielhauses ein Konzert veranstaltet, welches in mancher Beziehung merkwürdig war. Es wurde 1) eine Symphonie von Spohr gegeben, welche bei allem Melodienreichthum keinen angenehmen Eindruck zurückliess. Es schien dem Publiko zu ergehen, wie es dem Komponisten gegangen sein mag: Beide Theile wussten nicht, was eigentlich der künstliche Wirrwar bedeuten sollte.

2) Dann trat Dem. Tibaldi, nachdem sie eine kaum nennenswerthe Scene und Arie aus der Merkadanteschen Oper „Daucus Carotta" mit südlicher Lebendigkeit und Beweglicheit gesungen hatte, mit allem Liebreiz bescheidener Anmuth und warmer Dankbarkeit für den empfangenen Applaus von den Schranken zurück.

3) Hierauf spielte Herr Konzertmeister Möser ein nichtssagendes, fast immer in den höchsten Regionen des Instrumentes schwebendes Konzert von Viotti aus H-dur auf klangloser und sehr oft misstönender Violine.

4) den Beschluss des ersten Theiles machte eine grosse Scene und Arie aus der Oper „Idomeneo" von Mozart, gesungen von Mad. Schulz. Die Sängerin und das Publikum waren gleich verdriesslich.

5) Die angekündigte Ouvertüre zur Oper „la muette de Portici" von Auber fiel aus, der Zettel berichtet, dass sie untersagt werden sei.

6) Statt ihrer eröffnete den zweiten Theil v. Beethovens Ouvertüre zu Egmont, welche wegen Zeitmangels nicht gehörig einstudirt war.

7) Auf Verlangen — wie der Zettel sagte — wiederholte Mad. Schulz die erst kürzlich gesungene, für sie von Herrn Reissiger komponirte Arie nicht ohne allen Beifall.

8) Ihr folgte Fräulein von Schätzel mit einer zweiten Recitativ-Arie von Mercadante! Vor dem ersten Töne zog sich ein vernehmbares Rascheln durch die Versammlung: aufmerksame Leute versicherten, es hatten eben sämmtliche Klaqueurs ihre Rockärmel aufgestreift. Das Ende bewahrheitete ihre Angabe: die freundliche Betrachtung der Redlichen, wie viel diese liebenswürdige Anfängerin noch zu thun habe, um eine Künstlerin zu werden, wurde durch tumultuarisches Klattschen gestört. Ein eben eintretender Spöttling richtete an den Ref. die sonderbare Frage, ob Herr Kirchner gesungen habe.

9) Zwölf Trompeter stifteten Ruhe. Sie bliesen des Konzertgebers Fackeltanz zur Vermählungsfeier Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Karl, auf welchen Herr Möser Variationen im Polonaisentakte komponirt hat. Den Variationen fehlte es an Abwechselung, der Violine aber nicht an klanglosen und unreinen Tönen.

10) Endlich trug Fräulein von Schätzel auf Begehren die bekannten Variationen von Rhode vor. Die gehaltreichste wurde ausgelassen, der Vortrag der andern war ergötzlich. Die junge Sängerin verdiente Ermunterung, das Publikum aber applaudirte selbstisch seinem eigenen Gefühle. Wenn Fräulein von Schätzel diesen unmässigen Applaus nicht klug von sich abwendet, sondern ihn thörigt auf sich leitet, so wird dieser Sturmregen die Knospe ihrer Künstlerschaft vernichten, ehe sie noch aufgeblüht ist, und das Publikum, welches grausam-feindlich diesen Irrwahn in ihr erregte, hat eine Seele mehr auf seinem Gewissen! v. Farbise.

## 5. Allerlei.

Die vorstehenden Anzeigen Schneiderscher Kompositionen geben Anlass, eine Einladung zur Subscription auf dessen sämmtliche Werke für das Pianoforte, und das verlorne Paradies, Oratorium im Klavierauszuge von Friedrich Schneider, unsern Lesern bekannt zu machen. Der Verleger, Herr Brüggemann in Halberstadt bemerkt in seinem Programm: der Meister, welchem Deutschland vorzugsweise den Ruhm verdankt, dass die heil. Musik in seinen Gauen blüht, dessen Klavierwerke vorzugsweise den Ruf der Solidität haben, und lange noch bestehen werden, wenn die ephemeren Produktionen mancher Tageskomponisten zu Grunde gegangen sind, bietet dem Publikum eins seiner schönsten Oratorien und seine Klavierwerke an. Von den Klavierwerken ist die Hälfte bis jetzt noch Manuscript; Trios, Quartette und Konzerte sind davon ausgeschlossen. Ausserdem hat der Komponist dieselben mit Sorgfalt gesichtet, und jede Jugendarbeit, so wie alle Sachen, welche nicht mit vollem Rechte vor dem Richterstuhl der Kritik bestehen können, entfernt. Er giebt also nur das Beste von seinen Kompositionen, und namentlich:

20 Sonaten,
5 — — für 4 Hände,
2 — — mit Violine,
4 — — mit Flöte,
10 Rondos, Variationen und kleinere Sachen.

Je uneigennütziger und, pekuniär, unbelohnter die stete Beschäftigung des Komponisten mit grossen Oratorien ist, desto empfohlner sei den Freunden seines Strebens die Gelegenheit, ihm Hochahtung und Dank thätig zu erweisen. Alle Musikhandlungen Deutschlands nehmen Subscription an. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Anzeiger von Büchern No. 13.)

#### BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 17. Dezember. ——— Nro. 51. ——— 1828.

## Bekanntmachungen.

Bei Ablauf des Jahres ersuchen wir, uns die Bestellungen auf den 6ten Jahrgang dieser Zeitschrift baldigst zukommen zu lassen. Preis des Jahrgangs 5 1/3 Thlr. —

Die Verlagshandlung.

Behufs der schnellern Versendung an die auswärtigen Leser wird die Zeitung vom künftigen Jahre an Sonnabend ausgegeben werden.

Die Redaktion. Die Verlagshandlung.

Auf die Anfrage geehrter Kunstfreunde in No. 44 der Zeitung zeigen wir ergebenst an, dass von der Bachschen Passion bereits ein ansehnlicher Theil gestochen ist und das ganze Werk hoffentlich noch in diesem Winter erscheinen kann. Die Grösse des Werks und die besondre Sorgfalt, die auf dasselbe verwendet wird, lassen keine grössere Beeilung der Herausgabe zu.

Berlin, den 9. Dezember 1828. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.

## 3. Beurtheilungen.

Nurmahal, lyrisches Drama in zwei Abtheilungen. Gedicht von Herklots, Musik von G. Spontini. Klavierauszug. Berlin bei Schlesinger. Preis: 12 Thlr. 12 Gr. (jetzt 9 Thlr.)

(Schluss.)

Von der einen Seite bietet sich Zelia als absichtsvolle Nebenbuhlerin Nurmahals dar. Aber wie ist sie gezeichnet? Unter süssem Tanzreigen der Jungfrauen vorgestellt, ergiesst sie auf Dsehangirs ersten Ruf, nachdem die Begleiterinnen sich entfernt haben, in einer Arie alla Polacca den Ausdruck eines ihr neuen Gefühls

»Welch' Gefühl durchströmt mein Wesen?
»Selig macht es, und betroffen u. s. w.«
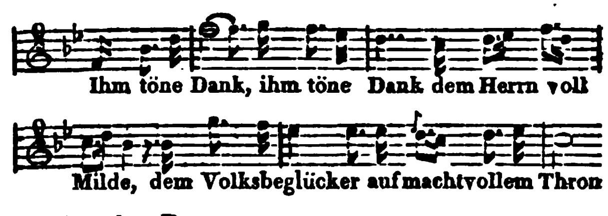
eine 10 Seiten lange Scene, die den Sultan müssig stehen lässt und an sich keine andre Bestimmung hat, als die unermüdliche Bravour einer Sängerin zu zeigen und sinnlich zu reizen, wofern die Länge nicht ermüdet. Die seltene Fertigkeit und Ausdauer einer Schulz ist diesen zahlreichen durch dreizehn und mehr Takten hinrollenden, bis a und c wiederholt steigenden Passagen gewachsen, und vielleicht eben in ihr die Veranlassung der Komposition zu suchen; vielleicht wollte der Komponist die reichste Gelegenheit bieten, zu zeigen, was glückliche Organisation und Virtuosität vermag. Dies ist ihm gelungen und die Anstrengung der Sängerin mit vielfachem Applaus des Publikums vergolten worden. Ein schöneres Verhältniss, wie wir es in Mozarts Bravourarien finden, ist aber damit geopfert worden; — noch weit mehr, als in Righinis und Winters Kompositionen dieser Gattung (z. B. in des letztern Arie der Elvira im Opferfest) scheint hier das Maass überschrit-

ten, innerhalb welches der Reiz durch keine Ueberanstrengung gestört wird. Der Hauptgedanke selbst —
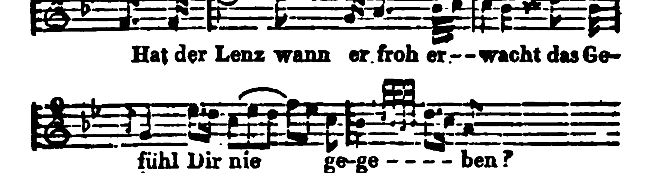



würde sich für eine andre Intention des Komponisten ergiebiger gestattet haben.
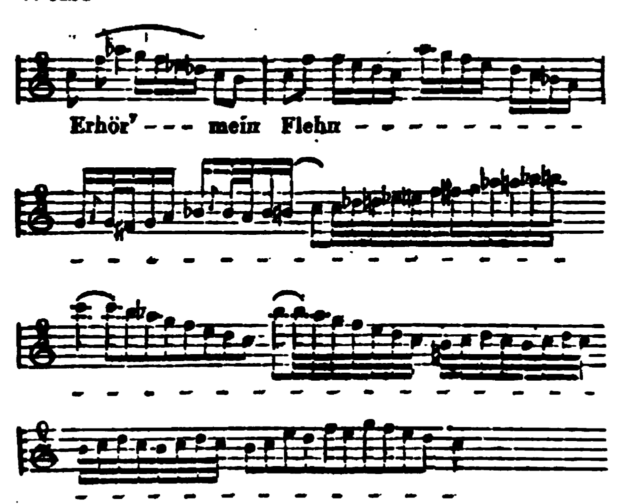
Ein liebelnder Dialog führt zu einem Liebesduett von nicht höherm Gehalt (16 Seiten lang), worauf Zelia, ohne wesentlichen Einfluss, aus der Handlung gänzlich ausscheidet, bis sie im ersten Finale (wiederum folgenlos) ein Loblied auf den Herrscher singt. Sowohl das Thema des Lobliedes —




als das des Duetts:




karakterisiren diese Kompositionen. Spontini war wol um so weniger im Stande, ihnen einen bedeutendern Gehalt zu geben, je entschiedener seine Richtung auf das Drama hingeht, und je unwichtiger ihm diese Momente im Gang der Handlung erscheinen mussten. So nichtig diese Erscheinung und ihre Absicht sich hiernach darstellt, hat sie leider doch Einfluss auf die Umgebung geäussert. Da Nurmahal nicht blos durch die Entdeckung ihrer Schuldlosigkeit, sondern auch durch eignen Reiz siegen soll, so tritt sie ihrer kehlfertigen Nebenbuhlerin, selbst im drängendsten Momente des Drama, im zweiten Finale, mit gleichen Waffen, nämlich mit Gesängen voller Bravour-Passagen, nur auf Sinnenreiz und Virtuosität berechnet, entgegen — kann diesem Anstoss sogar nicht widerstreben, als sie um das Leben des Vaters, in dieser Weise —




fleht. Auf die Einführung einer solchen Heldin (später werden wir Nurmahal anders kennen lernen) ist auch der, die Erwartung nach ihr aussprechende, blos wohllautende, nicht bedeutende Chor mit Solo (von Seite 233 bis 238) berechnet, und dieser Tendenz allein zu Gunsten ist die ganze Zauber- und Geisterscene, in der die Zauberlaute verliehen wird, und die Einführung der Genien im zweiten Finale, nichts als ein Apparat des Wohllauts geworden.

Dieser Zweck ist erreicht und vom Einleitungschor, vom lieblichen Tanzreigen der jungen Schönen —




bis zu den Festchören, Tänzen und Märschen der Finale's ist so viel Anmuth und Leben sichtbar, dass man die Beeinträchtigung des Drama und damit des tiefern musikalischen Gehalts — wenigstens minder schwer empfindet, wenn auch nicht übersieht.

Von der andern Seite versucht Atar die Treue Nurmahals, auf deren Beistand er bei

seiner Verschwörung gezählt. Dieser Theil der Fabel ist so unbestimmt und unfertig hingeworfen, dass man ihn nur als ein äusserliches Mittel zu irgend einem Konflikt, der die Oper belebe, nicht als bestimmt gedachtes Moment der Handlung ansehn kann. Wer ist Atar? Er nennt sich den vormaligen Herrscher (S. 91). Nurmahal (S. 82) bestärkt diese Ansicht; Dsehangir nennt ihn (S. 79) dagegen empörerischen Vasallen; und der Ausgang ist für diese Ansicht. Die französische Kunstkonveniens hat es nicht gewagt, dem Gatten, oder dem Vater Nurmahals ein Unrecht bestimmt zuzuschreiben, und darum lieber beide unentschieden, freilich aber auch ohne bestimmt wirkende Karakteristik, gelassen, — daher hat Atars Rolle nur mit rednerischen, innerlich hohlen Affektsäusserungen ausgefüllt werden können; daher hat namentlich sein Dialog und Duett mit Nurmahal (S. 91 bis 112) keinen tiefern Inhalt, als einer meist unbestimmten Aufwallung, in die sich bisweilen ein Anklang des Schmerzes mischt (obwohl Nurmahal gleich in der unmittelbar vorhergehenden Scene eine ungleich bestimmtere und tiefere Gemüthstimmung dargelegt hatte). Daher endlich wird der ganze Karakter Atars und seine Unternehmung geradezu bei Seite geworfen; er thut gar nichts (trifft nicht einmal mit den mitverschwornen Sclaven zusammen) für sein Vorhaben, als dass er sich bei Nurmahal blicken lässt; die Verschwörung scheitert zufällig daran, dass Nurmahal die Freilassung jener Sklaven erbittet und sie dadurch dem Herrscher versöhnt; diese Vershwornen haben bei dem Allen kein Wort zu sagen, sondern tanzen ihren Dank und ihre Ergebenheit; ihr Haupt wird nicht einmal verrathen, sondern nur als Nurmahals vermeintlicher Liebhaber ergriffen, und entdeckt dabei ohne Noth, in seinem unbestimmt motivirten Affekt, seine wahre, nun vereitelte Absicht. Natürlich kann ein so unmotivirter Ausbruch keine tiefer und wichtiger eingreifende Folge haben, als heftige Rezitativreden der beiden Gegner und einen heftigen Ausbruch des Chors von unbestimmten Ausdruck (S. 258 bis 263), und daher erst ist es erklärlich, wie Nurmahal, weit entfernt von der verzweiflungsvollen Angst einer Tochter bei dem Todesurtheil des Vaters, seine Begnadigung mit denselben sanften, sonst aber ausdrucklosen Weisen, mit derselben Begleitung des Chors erfleht, mit der kurz vorher (S. 233. S. 264), in dem Wohlgefühl des Festes, die Nähe der „Herrin, des Volks Entzücken" herbeigewünscht worden war; der Schluss ihrer Bitte ist oben mitgetheilt worden. — Bahar, der hier noch zu erwähnen, ist nur der zwischenträgerische Diener, ohne alle Bedeutung.

Dem Komponisten selbst scheint diese ganze Partie seines Werkes weniger wichtig gewesen zu sein. Dies folgt bei seiner dramatischen Kenntniss nicht nur aus dem Obigen, sondern wird auch noch mehr sichtbar, wenn wir gewahren, dass jenes Ballet, in dem die Sclaven ihren alten Groll bekennen, und sich mit Reue, Liebe und Feuer dem neuen Gebieter (Dsehangir) weihen, — ein aus Kortez entlehntes ist. Solche Uebertragung ist nicht denkbar, wenn der Moment, für den sie geschieht, dem Komponisten in seiner Wichtigkeit und eigenthümlichen Bedeutung vorschwebt. In Kortez zeigt uns (wenn die Erinnerung nicht trügt) jenes Ballet den drohenden Trotz der wilden Krieger mit der nationalen Weichheit und Zartheit der mexikanischen Jungfrauen in Kontrast gebracht.

So weit diese beiden Arme der Fabel, Zelia's Buhlerei und Atars Verschwörung, die Hauptpersonen umfassen, sind diese mis jenen Nebenpersonen von gleichem Gehalt. Von Nurmahal ist dies schon beiläufig bezeichnet; Dsehangir zeigt sich in seiner Unbestimmtheit und Nichtigkeit (auch ihn werden wir bald anders erblicken) besonders Zelia gegenüber, der sich darin gefällt, Zelia zum (schlecht verhehlten) Bewusstsein und Geständniss der Liebe zu bringen, dann in Worten und Tönen (Terzen- und Sextengänge) mit ihr verschmelzend —

> Doch neues reges Leben
> Flösst dies Gefühl mir ein u. s. w.
> Dies rege Leben,
> Ach dies Erbeben,
> Es wird wohl Liebe sein! —.

singt; dabei aber von Liebe für Zelia (S. 76) und Erkaltung gegen Nurmahal weit entfernt ist, ja der letztern, die Zeugin der Liebelscene wird und ihre Betroffenheit verräth, mit Empfindlichkeit ihre Launen und Eifersucht vorwirft, und seine Wohlthaten (den früher schon empörerischen Vater geschont und sie auf den Thron erhoben zu haben) vorrückt. Kann es nnn noch befremden, dass auch jenes Liebesduett ohne bestimmten, mithin ohne eigenthümlichen und neuen Inhalt geblieben ist? Die Musik entspricht hier wie überall ihrem Gegenstande; das Gegentheil wäre befremdend, oder vielmehr unbegreiflich.
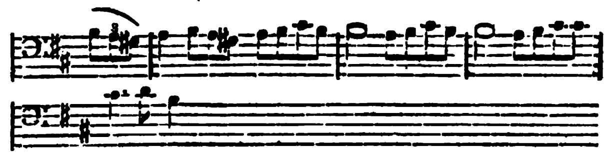
Leicht wäre es, aus den bisher erwähnten Theilen der Oper noch viele reizende und bedeutende Züge hervorzuheben, wenn es nicht ein, Spontinis unwürdiges Lob wäre, ihm Einzelheiten nachzurühmen, und zwar solche, deren grössere Masse er auf Kosten seiner eigenthümlichern und wichtigern Intentionen erkauft hat. In dem Bewusstsein dieser und in seiner alten Kraft hat er sich bewährt, wo jene Abirrungen ihn irgend aus ihren Banden gelassen, wo er einen Moment der Wahrheit geweiht hat. Zwischen den schwachen Scenen Zelias und Dsehangirs, Atars und seiner Tochter steht die Scene Nurmahals als besserer Denkstein des trefflichen Künstlers da. Vom ersten Takt (S. 81. Sgst. 3.) an erhebt sich das Zwischenspiel des Rezitativs in mächtiger Aufwallung; Rezitativ und Arie sind fast durchweg ein Erguss der Beunruhigung, des Kampfes zwischen Liebe, Unwillen, Zärtlichkeit und Zagen; verschwunden sind jene allgemeinen Formeln, jene uniformen Rhythmen, jene nichtssagenden Wohllautphrasen und sforzirten Kontraste, sobald die Empfindung spricht und ein Zug wahrer Karakteristik sichtbar wird. Hinreissend schön und wahr ist, im berauschenden Festjubel des ersten Finale, (S. 153) vom ersten Moment, indem die Handlung eigentlich hier beginnt, jeder Zug. Wie malt Vor- und Zwischenspiel des Rezitativs die Scheu und Flucht bei dem ausbrechenden Zorn des Herrschers, vor dem Bahar und seine Begleiter in Todesangst hinwegeilen, um Zeugen ihrer Anklage zu suchen! Wie trefflich ist dieselbe Tonfignr benutzt, um die Lust des Festes gährender aufzuregen! Wie ziehen sich dadurch, mit einschneidendem Ausdruck, die Klagen und späterhin der Grimm des tief verwundeten Herrschers (S. 157, letztes System S. 164), die der Chorjubel verschlingt! Beide Gatten ruhen nach der Anordnung des Festes getrennt auf gegenüberstehenden Thronen, zwischen denen das Volk im ausgelassenen Reigen, unkundig des Leids der Herrscher, daherbraust. Auch Nurmahal klagt in Zorn und Herzensangst: stiller und stiller wird Gesang und Tanz, das Orchester schweigt; nur noch stumme Bewegungen der Frage und Verwunderung im Volke — die getrennten Liebenden ziehen ihre Klagelaute,

O Qual des Argwohns, Qual der Zärtlichkeit!
Zu herb' ist dieser Schmerz! Wer kann ihn tragen!

(S. 163) schmerzlich hin in unendlicher Wehmuth, bis auf Dsehangirs Wink, der die allgemeine Aufmerksamkeit wahrnimmt, die Festmusik betäubend wieder einbricht und zum Ende hinströmt.

Der Klavierauszug ist, wie der Titel sagt, vom Komponisten selbst verfertigt, und man wird daher schon voraussetzen, dass er allen Anfoderungen entspricht. Hin und wieder ist die Ausführung schwer und ermüdend, — aber dies liegt in der Weise des Komponisten. Seine Partituren zeigen das Orchester fast überall in grosse Massen zusammengeballt, selbst in Pianissimostellen werden oft vier Violinen und vier Violoncelle disponirt (z. B. in Alcidor) nebst vielen andern Instrumenten. Der Satz ist zwar im Wesentlichen nicht mehrstimmig, aber häufig weichen die homophonen Partien in mannigfach übereinandergestellten Manieren von einander ab, von denen nicht jederzeit diese oder jene Hauptsache ist, sondern alle dazu dienen, die harmonisch einfache Masse in beständiger Gährung zu erhalten. Was soll nun auf dem Klavier gegeben werden? Die blosse Harmonie? sie würde in gewöhnlicher Spielweise zu einförmig sein; folglich von jenen Spielmanieren soviel

wie möglich. Was der und jener nicht ausführen kann, ersetze er durch andre Mittel für gleichen Zweck. Eine zweite Eigenthümlichkeit des Komponisten ist seine breite Ausdehnung oft unwichtiger Motive. So führt er z. B. das Allegro der Ouvertüre (S. 7) mit einer Figur auf der Dominante:



sechs und zwanzig Takte weit von der Tiefe zur Höhe, bis zum Eintritt des Thema's. Im Orchester tritt ein Instrument nach dem andern zu, um eine Mannigfaltigkeit und Steigerung hervorzubringen. Wie aber auf dem Klaviere? Nothwendig sind dem Komponisten diese breiten Massen, damit während ihrer seine zahlreichen Sänger- und Tänzerchöre sich auf der Bühne ausbreiten können; die Ouvertüren müssen sich nach Verhältniss gestalten. Am Klavier mag Erinnerung oder Einbildungskraft aushelfen.

Der Preis ist für die Ausdehnung und Ausstattung des Klavierauszuges schon ursprünglich nicht zu hoch gewesen, jetzt daher um so billiger.

M.

---

## Nachträgliche Bemerkung zu der Beurtheilung des Oberon.

Der Verfasser derselben hat Wichtigeres zu sagen gehabt und darum keine Gelegenheit finden können, des Klavierauszugs zu erwähnen. Bis er sich vielleicht selbst zu einem Nachtrag veranlasst findet, bemerken wir, dass er zu den neuern Artikeln der Verlagshandlung gehört, in denen immer mehr auf geschmackvolle Ausstattung Bedacht genommen wird. Hiervon zeugt der Klavierauszug des Oberon, noch mehr aber die neulich angekündigte Partitur des Beethovenschen Quintetts.

Das Arrangement ist von Weber selbst in seiner leichthingeworfenen, geistreichen Weise. Es könnte da und dort leichter sein; schwerlich aber ohne Einbusse an innerm Gehalt und Eigenthümlichkeit. Und — in unsern Tagen darf man ja den Klavierspielern etwas bieten.

Hierauf hat auch bei den vom Beurtheiler herausgegebenen —

1. Quatuor (Oev. 132) de L. van Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr.

2. Quatuor (Oev. 135) de L. van Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr. 6 Gr.

gerechnet werden müssen, in denen eine Erleichterung der Ausführung auf Kosten des Inhalts oder durch Aufopferung wesentlicher Züge von der merkwürdigen Stimmenführung Beethovens in seinen letzten Werken dem Bearbeiter zu theuer erkauft geschienen hätte. Ohnehin können eben diese Werke nur unter den gebildetern Kunstfreunden ihr Publikum finden und mögen in deren Kreisen Beethovens tiefe Schöpfungen schneller und allgemeiner verbreiten helfen, bis man häufiger Gelegenheit hat, sie in der Urgestalt (im Saitenquartett) gelungen vortragen zu hören.

Beide Werke sind noch besonders merkwürdig durch das ausdrückliche Zeugniss, das Beethoven von seinen Intentionen darin ablegt. Wenn schon seit dem Beginn dieser Zeitung mehrern seiner Werke deren ganz bestimmte zugeschrieben worden sind, und mancher auf dem Standpunkte früherer Kunstentwickelung beharrende Kunstfreund darin nur willkührlich Angenommenes und Untergeschobenes erblicken wollen: so spricht Beethoven selbst in diesen Werken entschieden für unsre Ansicht. Er überschreibt z. B. das Adagio des erstgenannten Quatuors:

Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito

und dessen zweiten Satz (Andante)

sentendo nuova forza

die sich denn auch in dem Puls jedes Instruments, besonders in der ersten Violin, regt und probt; ein Zeugniss, dass nicht blos unbestimmte Regungen, sondern oft ganz bestimmte Vorstel-

lungen das Kunstwerk eingehaucht und gebildet haben. Dieses Adagio gehört zu den tiefsten und reichsten Gebilden des grossen Meisters.

In dem andern Quatuor scheint sogar das an sich wahre und naturgetreue Prinzip überboten und in das Gebiet der Willkühr überschlagen; ein Ueberschritt, der uns die Gränze nur deutlicher zeigen und ihre Beachtung empfehlen würde. Dem Finale dieses Quatuors hat nämlich Beethoven nicht blos die Aufgabe eines bestimmten Inhalts

Der schwer gefasste Entschluss

vorgesetzt, sondern dieses Motto selbst — in dialogischer Form komponirt:




und die so gewonnenen Themata dem Tonstück zum Grunde gelegt. Hätten nun auch jene Themata in Verbindung mit den Worten den vollen Ausdruck dessen, was der Komponist aussprechen will: so würde schon daraus folgen, dass sie ihn ohne Worte nicht haben könnten. — So hat uns also Beethoven hier nicht den ursprünglichen Ausdruck seines Innern gegeben, sondern denselben aus dem Gebiete des Gesanges in das der Instrumentalmusik willkührlich übertragen. Doch das Nähere bei künftiger Beurtheilung der Originalwerke.

Die Ausstattung ist vorzüglich.

M.

---

## 4. Berichte.

Aus Berlin.

### Königstädter Theater.

In jedem Ereigniss, das dieses Institut erlebt, gewahrt der Sachkundige einen Fingerzeig für die glückliche Fortführung und Besserung des Unternehmens; man könnte es eine unsichtbare Erziehung nennen. Ueberblicken wir noch einmal den Hergang.

Zuerst wurde einer der thätigsten und gewandtesten Geschäftsmänner Berlins, Herr Justizrath Kunowsky, für den Betrieb gewonnen. Er entwickelte in dem neuen Theater eine so energische Thätigkeit, wie sie bis jetzt noch nicht auf einem berliner Theater gekannt war. Dies war die erste und dringendste Gewähr, die man für den Antheil des Publikums entgegenbot; ein festbestimmtes Ziel der Thätigkeit fehlte und wurde nicht einmal ganz vermisst.

Zunächst wurde es, als man es eben zu vermissen begann, darin gesetzt, das was man gäbe, möglichst gut zu geben. Fräulein Sontag und ihre Genossen weckten ein abermals in Berlin bisher ungekanntes Interesse, und man vergass von allen Seiten über die Vortrefflichkeit der Leistung deren Gegenstand; jede schlechte Oper nahm an den Erfolgen der Sängerin Theil — wie ein gleichgültiger Mann um der liebenswürdigen Gattin willen tolerirt wird. Dämmerte einmal die Erinnerung an bessere Vorsätze auf, so war es nicht die gute Sache, sondern der berühmte Name, den man suchte. Der Theaterzettel, der ein Paarmal selbst Mozarts Namen mit Cosi fan tutte vorübertrug, war eine Art von Ablassschein, an den man nicht recht glaubt, und auch nicht ganz zweifeln will. Die Stimme Sachkundiger blieb unvernommen — selbst in verlangten Gutachten *).

Dieser Weg musste entweder zum Verderb des Publikums, oder zum Sturz des Theaters führen, wenn man auf ihm beharrte — und das Erstere ist in Preussens Hauptstadt nicht denkbar. Zu rechter Zeit noch gewahrte die Direktion, dass selbst die glänzenden Erfolge der Sontag, Tibaldi u. s. w. zu theuer erkauft werden müssten und dass die Kasse den Aufwand für Modesängerinnen nicht tragen könne. Und diese selbst, nach den Vorhersagungen des Unterzeichneten, wandten sich unbefriedigt von dem zerbrechlichen Altar, auf den man sie als Götzenbilder erhoben, zu dem reinen Altar der Kunst als deren dienende Priesterinnen. Ihre öffentliche Erklärung, dass das Repertoir

*) Vergl. No. 38 und 39 Dieses Gutachten ist in der Pariser musikalischen Ztg. (Revue musicale par M. Fétis, tome IV. No 15.) in Uebersetzung aufgenommen und ähnlichen Unternehmungen Frankreichs, namentlich dem der Opera-Comique in Paris zur Beachtung empfohlen worden. Villeicht kann es nun in Berlin besser gelesen werden.



nicht genüge, erinnerte, dass man für Fleiss und Sorgfalt der Ausführung auch einen derselben würdigen Gegenstand haben müsse. Merkenswerther wird dieses Ereigniss, wenn man erwägt, wie tief alle jene Sängerinnen selbst in der schlechten Modemusik befangen sind; in solchen sogar ward also die Mahnung zum Rechten wach.

Das nächste Begehren der Direktion war nun Unbeschränktheit des Repertoirs; man hoffte auf die wenigen längst bekannten Werke früherer Meister, denen das Theater gewachsen sein würde. Wie unzulänglich diese Aushülfe sein würde, ist vor Kurzem *) dargethan worden, in der Zurückweisung jenes Wunsches sieht man daher wiederum einen Fingerzeig auf den rechten Weg: die Direktion soll sich nicht nach dem Nachlass früherer Zeiten und Theater umsehen, sondern selbst ein Repertoir schaffen. Und da sie endlich zu jeder Unternehmung Sängerinnen braucht, den Moderuf aber nicht mehr ohne ihren Ruin bezahlen kann: siehe da, so findet sie unter ihren nächsten Umgebungen Talente, die nur der Pflege und Bildung bedürfen, um jene Modedamen zu ersetzen, und die weder die Verderbtheit durch schlechte Musik, noch die Prätension gemachter Theaterdamen mitbringen: der Mittelpunkt des ganzen Kunstlebens zu sein. Fräulein Gehse und Thorschmidt haben, soviel erstere in Partien schwacher Opern, letztere in einem blossen Konzerte vermochten, treffliche Anlagen gezeigt. Bei ernstlichem auf das Rechte gerichteten Willen ihrer und der Direktion, der sie sich anvertraut haben, können sie für sich und ihr Theater glückliche Erfolge hoffen. Schon jetzt ist ihre Erscheinung als thatsächlicher Beweis der vom Unterzeichneten längst ausgesprochenen Wahrheit wichtig: dass es unter uns keines wegs an trefflichen Talenten für Gesang, wohl aber an ihrer Aufsuchung und Benutzung fehlt. — Die Direktion hat jetzt gefunden, — ein Geschenk, das die wohlthätige Hand des Geschicks ihr in den Weg gelegt. Möge sie nicht (wie schlechte Wirthe ihr Kapital verzehren) an den augenblicklichen Erfolg die künftigen reichern Gewinne setzen; möge sie für die Fortbildung und edelbildende Beschäftigung der jungen Sängerinnen sorgen.

*) No. 46 d. Ztg.

Von den Neuigkeiten dieser Bühne sind zwei zu erwähnen.

Neues Mittel, Weiber zu kuriren, Gedicht von L. Bartsch, Musik von C. Böhmer.

Der Schneidermeister Demuth hat wohl in die Heirath seines Mündels mit einem Schauspieler gewilligt, aber seine übermächtige Ehehälfte ist nicht zu gewinnen und wird endlich dadurch zum Nachgeben gezwungen, dass man sie mit List und Gewalt ins Krankenhaus transportirt, als angebliche Kranke. — Vielversprechender, als die Erfindung dieser Fabel, ist ihre Ausführung von Seiten des Dichters, der in der Zeichnung barocker Karaktere noch mehr zu leisten vermöchte, als hier geschehen. Wenn die Komposition weniger günstig wirkt, ja bisweilen im Gange des Ganzen hemmend empfunden wird: so liegt die Schuld zunächst nicht in einem Mangel an Erfindungskraft im Komponisten, sondern in einer ungünstigen Disposition mehrerer Piecen an solche Orte, die nicht füglich eine andre, als ernsthafte Musik möglich machen. Unter den Spielenden zeichneten sich Herr Schmelka und Rösike aus.

Schattensbiel an der Wand, oder der neue Ulysses, Vaudeville-Posse von L. Angely.

Teckel, ehemals Einnehmer an der Sechserbrücke, dann Schwefelholzfabrikant, dann Bankerotteur, ist nach Brasilien gesegelt, um sich auf den Strassen dort einige Taschen voll Diamanten aufzusuchen. Er kehrt als Leiermann wieder, findet seine Penelope als Speisewirthin, von vier Freiern umlagert, giebt sich mit chinesischem Schattenspiel zu erkennen und tritt — da die Stimme der Natur im Herzen der Frau und seines Sohns Nante durch 8000 Thaler geweckt wird — in seine alten Rechte.

Der Einfall ist gut, die Ausführung mit Benutzung der hiesigen Lokalität lebendig und ergötzlich und manches derbe Volkslied wirksam benutzt. Leider ist die Rolle des Wiederkehrenden durch ein parodisches Pathos scheinbar in das Ernste gezogen und dadurch schwerfällig und lastend geworden. Die Musik musste dem zum Theil entsprechen — und dieser Fehlgriff

war es, der sichtlich das Leben des Ganzen und den lebhaften Antheil daran hemmte. Jedoch „dem Mann kann geholfen werden."

Marx.

### Konzert im Saale des englischen Hauses, veranstaltet von Herrn Doege, einem im Dienste des Vaterlandes erblindeten Krieger. — Montag am 8. Decbr. 1828.

Den Anfang machte ein Allegrosatz einer vom Herrn Musikdirektor Heinr. Birnbach komponirten Symphonie, auf dem Konzertzettel: Symphonie im strengen Styl genannt; der Komponist zeigte sich im technischen Theil der Komposition bewährt, und Ref. wünscht daher bei einer andern Gelegenheit, wo die übrigen Sätze dieser Symphonie vielleicht zur Oeffentlichkeit kommen, sich überzeugen zu können, in wie fern diese Symphonie eine Symphonie im strengen Styl genannt werden kann. — Von demselben Komponisten hörten wir noch die beiden ersten Sätze eines Klavierkonzertes eigner Komposition vortragen, die ihrer Länge wegen und auch, weil der Ton des Soloinstrumentes überhaupt zu kurz und für den Saal nicht passend war, nicht den erwarteten Eindruck machen konnten. — Die ausserordentliche Fertigkeit des Herrn B. wurde allgemein anerkannt, und ihm dafür reicher Applaus gezollt. Ausser den beiden angeführten Piecen gab Fräulein v. Schätzel eine Arie und der königl. Kammermusikus Herr Julius Griebel B. Rombergs Capriccio über schwedische Nationallieder; von beiden hörten wir schon bei weitem bessere Leistungen. Der Saal war diesmal, wo es galt, sich der Ausführung eines wohlthätigen Zweckes anzuschliessen, so überfüllt, dass manche Zuhörer im Nebensaal Platz nehmen mussten. D.

### Kirchenmusik in Berlin.

Der Monat November gehörte in diesem Jahre zu den reichsten an musikalischen Genüssen; 1) eröffnete der Herr Musikdirektor Möser seine gehaltvollen musikalischen Akademien, 2) erfreuten uns die Gebrüder Ganz in ihrem Konzert durch die Aufführung der Beethovenschen Symphonie No. 1. C-dur, 3) waren noch einige gute Konzerte, 4) führte der Organist Herr Grell in der Nikolai-Kirche bei Gelegenheit der Einführung des neuen Probstes eine eigends dazu komponirte Kantate auf, 5) (das beste kommt zuletzt) führte Hr. Hansmann in der Garnisonkirche zu einem wohlthätigen Zweck eine Trauerkantate von Friedr. Schneider (dem Komponisten des Weltgerichts): die Todtenfeier benannt auf und 6) liess uns der königl. Kapelleister Herr G. A. Schneider sein schon vor längerer Zeit komponirtes Oratorium: „Die Geburt Christi," im königlichen Opernhause hören.

Die sub No. 1 bis 4 inclusive erwähnten musikalischen Aufführungen sind in diesen Blättern schon hinlänglich besprochen, weshalb Ref. über die beiden letzten Aufführungen eine kurze Betrachtung anstellt.

Die Todtenfeier von Fr. Schneider ist hier schon vor mehrern Jahren öffentlich und zwar auch durch Herrn Hansmann aufgeführt. Schon damals machte sie nicht den Eindruck, den sich sowohl der Dichter als auch der Komponist und Herr Hansmann davon versprach; man machte der Komposition den Vorwurf der Monotonie. Ref., der die Kantate damals auch hörte, kann sich nicht mehr genau genug derselben erinnern, um ein Urtheil darüber zu fällen. Jetzt hat Herr Schneider die Kantate genug umgearbeitet, und sie fast ganz neu komponirt; doch auch in dieser Umarbeitung hat sie nicht den vollen Beifall des Publikums erhalten, denn sie leidet immer noch zu sehr an Monotonie, woran hauptsächlich die vielen Solostellen schuld sind, die, da sie fast alle eine Tendenz haben, gar zu sehr ermüden; einige gute und kräftige Chöre sind darin, doch diese machen immer noch nicht das ganze Werk gut, und wenn einmal ein Kunstwerk im Zuschnitt nicht gelungen ist, so hilft alles Bessern durchaus nichts. Ref. unterlässt daher ein tieferes Eingehen auf das Werk selbst, und bemerkt nur noch, dass die Aufführung im Ganzen sehr gelungen war, und dass Herr Hansmann den vollen Dank aller Musikfreunde verdient, für seine Sorgfalt und Mühe, die er auch diesem Werke gewidmet hat; möge er uns bald Bernhard Kleins Oratorium: Jephta, welches in Köln so vielen Beifall erhalten hat, und Spohrs Oratorium: die letzten Dinge, welches dessen Meisterwerk, allen Berichten nach, sein soll, zur Aufführung bringen. Ref. geht jetzt über zu dem Werke: „die Geburt Christi," gedichtet von Herrn Freiherrn von Seckendorf, genannt Patrik Peale, in Musik gesetzt von G. Abr. Schneider, Königl. Preussischem Kapellmeister.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine literar. Ankündigung des Herrn Dr. E. S. Unger in Erfurt.)

# BERLINER
# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 24. Dezember. —— *Nro.* 52. —— 1828.

## Bekanntmachungen.

Bei Ablauf des Jahres ersuchen wir, uns die Bestellungen auf den 6ten Jahrgang dieser Zeitschrift baldigst zukommen zu lassen. Preis des Jahrgangs 51/3 Thlr. —

Die Verlagshandlung.

Behufs der schnellern Versendung an die auswärtigen Leser wird die Zeitung vom künftigen Jahre an Sonnabend ausgegeben werden.

Die Redaktion. Die Verlagshandlung.

## 4. Berichte.

### Mösers Akademien.

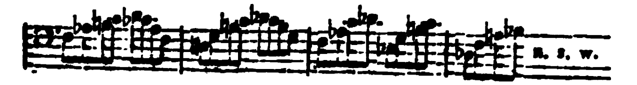
Aus Berlin.

Die auf den 17. Dezember (Beethovens Geburtstag), fallende Akademie benutzte unser hochverdienter Musikdirektor Möser zu einer Erinnerungsfeier an den grossen Meister, so reich, wie sie in Berlin noch nicht begangen worden ist.

Die Akademie wurde mit der Sinfonia eroica eröffnet, die besonders im ersten, dritten und vierten Satz das Publikum mit ihrer vollen Gewalt zu treffen schien. Im Trauermarsch verfehlten die Oboen (von denen besonders die erste die vorausgehenden Soli, z. B. im Maggiore, ganz ausgezeichnet geblasen hatte) nur wenige Noten; aber es waren die bedeutungsvollen Schlussakkorde, die von ihnen und den Fagotten zu dem dahinsterbenden Marschsatz intonirt werden — und an diesem verhängnissvollen Orte war der kleine Fehler gross genug, um gewiss manchen Kenner des Werkes zu stören. Im Trio des Scherzo setzten die drei Hörner zum ersten Male so sicher und frisch ein, wie wir es in Berlin noch nie gehört; weniger bestimmt und wirksam war ihr Einsatz gleich darauf, wenn sie eins nach dem andern eintreten. Unter den übrigen Mitspielenden zeichnete sich, wie schon oft in Symphonieaufführungen (z. B. noch im vorigen Jahre in Beethovens B-dur-Symphonie unter andern mit dem für Fagottisten scrupulösen

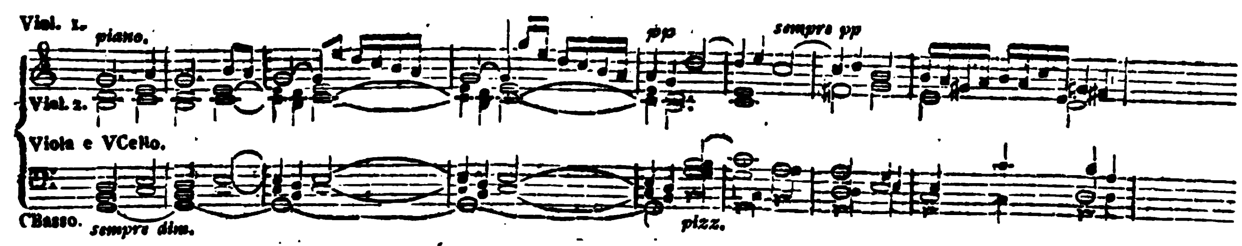
und in diesem Jahr in Mozarts C- und Beethovens D-dur-Symphonie) Herr Kammermusikus Humann durch tiefgefühlten und treffenden Vortrag aus. Im Ganzen war die Ausführung der Symphonie voller Feuer und Energie, und so lobenswerth, wie man bis jetzt noch wenige im Symphoniefach in Berlin gehört hat. Unverkennbar wächst das Interesse unserer trefflichen Kammermusiker an der Ausführung der herrlichen erst jetzt bei uns recht einheimisch werdenden Meisterwerke; dies war schon neulich bei Mozarts C-dur-Symphonie im Finale, und heute noch mehr, sichtbar — und darf als ein grosser, unberechenbarer Gewinn für die hiesige Kunstkultur angesehen werden. Höchst erfreulich war

es, dass ausser den Kammermusikern auch andre Musiker thätigen Antheil nahmen und dadurch ihren Eifer für die Kunst auf eine edlere Weise bezeugten, als durch Auskramen leerer Virtuosenkunststücke. Namentlich wurde Herr David vom Königstädter Theater bemerkt, der sich schon mehrmals als Virtuos auf der Violine mit grossem Beifall gezeigt hat. — Hierauf folgte Beethovens Tripelkonzert für Pianoforte, Violin und Violonzell, ein schwächeres und daher mit Recht weniger bekanntes Werk des Meisters; nur das Finale hat sich als „Polonaise concertante à 4 mains" ein grösseres Publikum erworben. Demungeachtet (oder um so mehr) verdient Herr Musikdirektor Möser Dank, dass er uns auch dieses Werk einmal vorüberführte; genug einzelne Schönheiten entschädigen für die, vielleicht zu grosse Länge und manche Schwäche. Die Solopartien waren von Herrn Möser (Violine), Kelz (Violonzell) und Taubert (Pianofortist), einem Schüler unsers verdienten Pianofortisten Berger) übernommen und wurden von allen dreien mit grosser Sicherheit und Richtigkeit, vom letztern auch mit Energie des Anschlags und Tons ausgeführt. Mehr Klangfülle wäre den andern Instrumenten, namentlich dem Violoncell zu wünschen gewesen. Herr Kammermusikus Kelz hat schon oft in den schwersten Orchestersätzen, z. B. in der Koriolan-Ouvertüre




eine unerschütterliche Sicherheit, Genauigkeit und Reinheit bewährt und ist bei solchen Gelegenheiten eine Hauptstütze des Orchesters. Auch als Tonsetzer und Lehrer hat er sich vielfache Anerkennung erworben — nur für Solospiel mit Orchesterbegleitung scheint ihm Klangfülle und Beseeltheit des Vortrags zu fehlen.

Den zweiten Theil der Akademie eröffnete Beethovens Fest-Ouvertüre aus C-dur, die als 124stes Werk bei Schotts in Partitur erschienen und bereits mehrmals in diesen Blättern *) besprochen ist. Die Ausführung war feurig, energisch, im Ganzen präzis — aber einige wichtige Nüanzen liessen sich schmerzlich vermissen und dies war Schuld, dass die Idee des Tondichters eben hier verdunkelt wurde. So hätte gleich der Einleitungsmarsch, mit der verstärkten Wiederholung (S. 1, 3) seines Thema's weit schwächer begonnen werden müssen, um in längerm und allmähligerm Crescendo das Näherkommen deutlicher zu bezeichnen. Denselben Wunsch hatten wir bei der zweiten Crescendo-Masse (S. 10 bis 14) die sich aber dann in ein noch stilleres Piano hätte verlieren und die Schlusskantilene




noch stiller, zarter, inniger hätte hervortreten lassen müssen. Auch der merkwürdige E-moll-Schluss (S. 35, letzter Takt bis S. 37.) hätte, natürlich mit Ausnahme auf und der letzten Takte, viel leiser ausgeführt werden können und die Pianofortestelle S. 45 musste nur vorüber wehen im leisesten Piano, dessen die Instrumente fähig sind. — Da nicht jedem Leser die Momente der frühern Beurtheilung, auf denen wir hier fussen, gegenwärtig sind, so folgt hier ein Wiederabdruck der erheblichsten Stelle.

Mir war es damals nicht anders, als wenn vor meinem Geiste noch einmal ein Theater

*) Z. B. im vierten Jahrg. No. 1. S. 2. No. 10. S. 73

entstünde — und Beethoven hat ja das Pesther Theater damit eröffnen lassen. Da kommen von fern hergewallt die Künstler und in feierlich weiten Gewanden die Künstlerinnen, die sich mit schweren Opfern freudig im Dienste der Musen eingekauft haben. Ich kann Ihnen wohl gestehn, dass es mich wie ein alter und würdiger Götterdienst ansprach; und wenn ich auch an den Altären, die eben errichtet werden sollten, nicht selbst den Dienst verwalten würde, so stutzte ich doch fast erschreckt, wie in recht irdischer Dreistigkeit und Lustigkeit die Trompeten einluden — und die Fagotte ordentlich Spässe dazu machten, so recht ordinären Humors — dass sicherlich Hohes und Gemeines mit einander aufhorchen und wohl gar herbeiströmen musste. Ja jetzt sah ich freilich dieses Tempeldienstes zweite Seite. Hier den Göttern, dort der gemischten Menge zinsbar. Aber wie es nun emsig und eilig herbeiströmte und drängte und stille ward, da gab mir das Gedränge doch eine andere und erhebende Empfindung. Dient ihr denn, dieser Menge, der Künstler? Nein, er beherrscht sie, das Göttliche in ihr zu wecken, sie sich beherrschen zu lehren, sie zum Bewusstsein des Göttlichen zu erheben, das im All lebt. Wer dient, ist nicht Künstler, nicht Priester, sondern Geldmäkler im Tempel; der Künstler dient nur seinem Gotte.

So mag es Beethoven auch gewesen sein, als er den Blick zu dem Sitze der Götter in Tönen festhielt, der auch jenem heillosen Neffen (wie Seite 2 der Ztg. weiset) in das Auge geschimmert. Das ist ein Triumph, wie dann die erwartungsvolle Menge nicht ruckt und nicht regt!

Ja nun möchte ich Ihnen wohl sagen, was mir alles erscheint, wenn ich den Hauptsatz, wie das aufgerollte Gemälde des reichen Lebens vor mir habe. Es ist, als wenn die Schauspieler sagen wollten:

„Was wir bringen“

Und sie bringen viel. Es webt sich in geschäftiger Regsamkeit aus Gemeinem und Seltenem vielgestaltiges Leben und führt uns in sausendem Schwunge hinweg und mitten inne (Seite 14 meines Klavierauszuges) pocht mächtig und hart eine neue Gewalt und es verwandelt sich, plötzlich und berückend wie in Shakespeares Sommernachtstraum, die Scene zum Elfenreigen. Ach und was liesse sich von Seite 45 sagen wo der Geist der Tragödie in nächtigem Wehen vorüberschwindet! —

Herr Musikdirektor Möser hat durch den grössten Antheil an der Einführung der Instrumental-Meisterwerke sich hohes Verdienst um Berlin erworben; unsere Bemerkungen bezeugen ihm vor allem das Zutrauen, dass sein edles Wirken feste Wurzel geschlagen — und die Hoffnung, dass er dem ersten Verdienst das zweite einer stets fortgebildeten Ausführung zufügen werde.

Der Ouvertüre folgte „Adelaide“ von Beethoven, gesungen von Herrn Bader, Deklamation eines Gedichts an Beethoven von Langbein mit eingeschalteten Versen von H. Stieglitz *) und zum Schluss die Ouverture zu Egmont.

---

*) BEETHOVEN.

Natur, Du warst ihm Gottheit! Ahnungsvoll
Stieg er in Deiner Schachten tiefste Tiefen.
Wo seine kühne Brust entgegenquoll
Den tausend Bruderstimmen, die ihn riefen,
Wo seine Harfe mächtig überschwoll
Von allen Zaubern, die verborgen schliefen,
Bis von der Schöpfung Jubelchor durchdrungen
Sie in den grossen Hymnus eingeklungen.

Nun drang sein Blick urkräftig durch das All'
Dass er den Gott dem Irdischen vermähle;
Des Geistes Walten fand er überall,
Fand in der ganzen Schöpfung Klang und Seele;
So ward sein Werk des Geistes Wiederhall,
Und in dem Ton der süssen Philomele
Wie in der Wetterwolke schwarzen Schlünden
Lässt er die Gottheit ahnend sich verkünden.

Nicht suchet nach des Werkes Meister mehr!
Der Harfe mächt'ge Seiten sind zersprungen;
Doch zeugt in heller Glorie ein Heer
Von Klängen, wie sein kühner Geist gerungen.
Und siegend schwebt er selber drüber her,
Ein Freudenhymnus, der den Stoff bezwungen;
So hat er sich, unsterblicher zu leben,
Den Armen der Natur zurück gegeben.

H. Stieglitz.

Die Versammlung war so zahlreich, dass der Saal sie nicht fassen konnte und bei geöffneten Thüren ein Theil des Vorsaals besetzt war. Dies ist der Triumph der guten Sache.

M.

---

## Kirchenmusik in Berlin.

(Schluss.)

Der Gegenstand dieser Dichtung ist ohne Widerrede einer der schönsten zu einem Oratorium. Die mannigfaltigen Gefühle, die die Menschen bei der vorherverkündigten Geburt des Welterlösers hatten, die verschiedenen Völker, die das neu geborne Kind zu sehen eilten, alles dies bringt Abwechselung in das Gedicht. Dieses hat der Dichter fleissig in Versen und dadurch dem Komponisten recht wacker vorgearbeitet. Die Verse sind vortrefflich und eignen sich sehr zur Komposition, doch sind manche Nummern zu sehr ausgesponnen, z. B. die Romanze der drei Weisen aus Morgenland, welche vier Verse lang ist. Der Komponist hat alles mögliche gethan, um Monotonie zu vermeiden, und doch tritt diese beim vierten Verse ein, obgleich namentlich diese Nummer eine der gelungensten des Komponisten ist; aber wie gesagt, der Dichter allein trägt daran die Schuld. Eben so ist es ein grosser Fehler, dass ein und derselbe Chor fünf mal dicht hintereinander eintritt; wäre die Komposition dieses Chors nicht so sehr gelungen, so wäre diese fünfmalige Wiederkehr höchst langweilig. Da Ref. einmal die Fehler des Gedichts rügt, so möge noch ein Fehler, der die Aufführung dieser Musik an manchen Orten verhindert, besprochen werden. Die singenden Personen sind folgende: Gabriel (Sopran), Herodes (Bass), der Hohepriester (Bass), die drei Weisen (Tenor und 2 Bass), Maria (Sopran), Joseph (Tenor), Amos (Bass), Rebecka (Sopran), Heros (Tenor), Atha (Bass). Ein flüchtiger Ueberblick zeigt schon, dass eine solche Masse von Solosängern nie oder nur höchst selten sich beisammen findet, deshalb muss oft ein Sänger 2 Partien singen, was zur Noth angeht, und auch bei der Aufführung des Oratorii der Fall war, aber immer störend wirkt. Es können leicht dadurch Widersinnigkeiten entstehen; z. B. wenn der Sänger der den Herodes singt, auch einen der drei Weisen singt; als Herodes singt er:

> Drei Männer fremder Sitte,
> Gewahr' ich in der Mitte! —
> Wohlan, welch' neue Kunde
> Entströmet ihrem Munde?

Als einer der drei Weisen aus Morgenland antwortet er alsdann:

> Wir kommen her aus Morgen
> Und grüssen Dich, mächtiger Held!
> Sag' an, wo ist verborgen
> Das Kindlein, so rettet die Welt?
> Wo ist, der einst zum König
> Der Juden von Gott ist bestellt?
> Wir spenden ihm zwar wenig,
> Doch dass es dem Kindlein gefällt,
> Und wollen's still anbeten,
> Auf dass er in Lieb' uns behält u. s. w.

Doch Ref. geht jetzt zu dem musikalischen Theil des Oratorii über. — Vor allen verdient es einer besondern Erwähnung, dass der geachtete Komponist nicht die Instrumente gemissbraucht hat, um vielen Lärm zu machen; er benutzt die Posaunen und Trompeten u. s. w. nur höchst selten, aber dann immer sehr effektvoll; da keine so strenge Gränze zwischen der Kirchen- und Kammermusik gezogen werden kann, und namentlich Beethoven sein Oratorium: Christus am Oelberge im Kammerstyl geschrieben hat, so kann man es diesem Oratorio, wohl nicht als Fehler anrechnen, dass selbiges mehr im Kammer- als im Kirchenstyl gesetzt ist. — Unsere protestantische Religion ist eine ganz andre, als die katholische.

Die ganze Musik von A bis Z durchzusprechen erlaubt der Raum dieser Blätter nicht, deshalb machte Ref. nur noch aufmerksam auf die besonders ausgezeichneten Nummern; diese sind folgende: die Introduktion, die ganze Musik während des Gewitters, und der Schlusschor des ersten Theils; ferner im 2ten Theil der erste Chor: „Heil Dir Immanuel;" die Arie des Herodes; die Romanze der drei Weisen aus Morgenland, die Arie der Maria mit vier obligaten Violoncellen (die schönste Nummer des ganzen Werks), das darauf folgende Duett der Maria

und Joseph, der Chor der Hirten nebst dem Duo zwischen Joseph und Maria: Dies gute Kindlein will er tödten! u. s. w., die Arie des Gabriel und der Schlusschor. — Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war sehr gelungen zu nennen; besonders verdient Fräulein v. Schätzel einer rühmlichen Erwähnung, indem sie zwei, und zwar die stärksten Partien der Musik sang. — Ref. wünscht mit vielen andern Musikfreunden, dass wir diese Musik bald in der Garnisonkirche zu hören bekämen.

C. G.

---

Aus Berlin.

## Euryanthe und Jägers Abschiedskonzert.

So mancher Tadel ist gegen die Dichtung der Euryante ausgesprochen worden, und so häufig hat man es dem Komponisten verargt, dass er den Text komponirte; doch alle diejenigen, welche die Dichtung und den Komponisten tadelten, werden ihren Tadel, wenn nicht ganz, doch grösstentheils zurücknehmen, wenn sie Mad. Devrient als Euryanthe gesehen haben. Ref. hat sehr oft diese Oper gehört, und namentlich die Titelrolle von mehrern Künstlerinnen; aber seit der Darstellung der Euryanthe durch Madame Devrient ist ihm die Musik ganz anders und in höherer Bedeutung erschienen. Mad. Devrient hat, fast möchte man sagen, die Rolle ganz umgeschaffen; sie zu sehen in dem Augenblick, wie sie, die sich keiner Untreue bewusst ist, vom Lysiart angeklagt wird, und wie sie ihren Schöpfer zum Zeugen ihrer Treue aufruft, oder wie sie sich dem Drachen für ihren Geliebten, der sie morden, opfern will; oder wie sie vom König gefunden wird und er von ihrer Unschuld sich überzeugt, sie zum Adolar zurückführen will, oder — doch die „Oder" würden kein Ende nehmen — genug wer die Euryanthe von Mad. Devrient darstellen sieht, dem werden erst die Schönheiten der Oper klar werden. Ref. behält sich vor, nach mehrern andern Darstellungen dieser ausgezeichneten Künstlerin einen ausführlichen Bericht über ihre Leistungen in diesen Blättern zu geben. Einer rühmlichen Erwähnung verdient Hr. Wächter vom Dresdner Theater, früheres Mitglied der hiesigen Königstädter Bühne; er sang die Partie des Lysiart mit schöner Stimme und lebendiger Aktion; hoffentlich wird er uns als Don Giovanni erfreuen.

Der Zettel des Abschiedskonzerts im königstädter Theater war ein Mixtum; 2 Ouvertüren von Lindpaintner und von Vogel (nicht Vogler wie auf dem Zettel stand) wurden gut executirt, nur stimmten die Blasinstrumente nicht recht zusammen, was noch unangenehmer wirkte in der Scene und Arie aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" u. s. w., die ein neu engagirtes Mitglied Dem. Thorschmidt recht brav vortrug; sie hat eine überaus kräftige Stimme, der es nur noch an gehöriger Ausbildung fehlt; ob ihr figurter Gesang gelingen werde, bezweifelt Ref., indem ihre Stimme zu dick und voll ist, um die nöthige Biegsamkeit zu Rouladen zu haben. Hr. David trug ausgezeichnet rein und schön die Maysedersche Polonaise vor, und Herr Zschiesche sang eine Arie von Lindpaintner excellent. Die mit Recht beliebte Romanze „der Kuss" wurde zum Abschied von Herrn Jäger meisterhaft vorgetragen. Drei mehrstimmige Wienergesänge:

1) O pescator dell' onda (dreistimmig),
2) Dominus Deus (vierstimmig), von Schwarzböck, in Wien komponirt; und
3) Müllerlied ebenfalls vierstimmig, vom Herrn v. Biedenfeld

wurden ebebenfalls meisterhaft vorgetragen, und erfreuten sich des allgemeinen Beifalls. Von allen verdient die letzte Komposition noch einer Erwähnung, indem dieselbe ganz ausgezeichnet war. Möge Herr Jäger bald nach Berlin zurückkehren und uns durch einige Gastrollen erfreuen.

C. G.

---

## Revue musicale.

(Fortsetzung aus No 43.)

Herr Perne (nicht Terne, wie es in No. 43 durch fortlaufenden Druckfehler heisst) hat sei-

nen Bericht über das Noten-System der alten Griechen fortgesetzt, und wir theilen daher mit, was wir gefunden haben: Mit der Angabe des Aristoxenus stimmt die des Aristides Quintilianus, welcher sagt:

„Die musikalischen Intervalle sind einfach „oder zusammengesetzt. Die einfachen Inter„valle sind diejenigen, welche beim Singen „nicht in mehrere aufgelöst werden können. „(Offenbar durch einen Druckfehler heisst es „in der Revue musicale: qu'il est possible, „de resoudre etc.) „Das kleinste derselben in „in der Modulation ist die enharmonische diè„sis (oder der Viertel-Ton); es folgt das dop„pelte dieses Intervalls, halber Ton genannt, „darauf das doppelte des halben Tons, Ton „genannt, endlich das doppelte des Tons „der ditonus (die grosse Terz). Diese In„tervallen sind ferner klein oder gross, konso„nirend oder dissonirend, enharmonisch oder „chromatisch, oder diatonisch und rational „oder irrational. Die rationnalen Intervalle „sind solche, von welchen man das Verhält„(niss la raison) erkennen kann, und das Ver„hältnis ist die Stimmung nach dem numerus, „(le nombre) „welcher inIntervallen statt findet. „Die irrationalen sind die, in welchen man „kein Verhältniss wahrnehmen kann. So ist „das Verhältniss der Quarte der Epitrit (Ver„hältniss von 4 zu 3), das der Quinte ist „der Hemiolus (Verhältniss von 1 zu 3), das „der Oktave ist das Diplon (wie von 1 zu 2).

„Die konsonirenden und dissonirenden In„tervalle werden durch die Töne gebildet, von „welchen wir vorher (dieses vorher bezieht sich aber nicht auf den von Herrn Perne mitgetheilten Text, sondern auf pag. 9 der „Meibomschen Ausgabe) gesprochen haben. „Von den enharmonischen und andern Inter„vallen werden wir sprechen, wenn es nöthig „ist. Es giebt unter diesen einfache, wie der „halbe Ton und der Ton (die kleine Terz). „Es giebt darunter auch welche, die grade, „und andre, die ungrade sind. Die graden „sind die, welche in gleiche Theile ge„theilt werden können, wie der halbe Ton „und der Ton; die ungraden sind die, welche „nur auf ungleiche Weise, wie zu drei, fünf „sieben getheilt werden können. Die Anord„nung der Intervalle ist folgende: Man stellt „zwei Dièses nach einander, nie mehr; eben „so zwei halbe Töne nach einander, nie mehr. „Man stellt zwei Töne nach einander auf dem „Tetrachord, aber nie mehr, denn wollte man „anders verfahren, so würde daraus ein disso„nirendes System entstehn. Die Intervalle „sind so auch noch weit oder enge. Die en„gen Intervalle sind die kleinsten, wie die „Dièsis. Die weiten Intervalle sind die gröss„ten, wie die Quarte.

„Es giebt auch mehr Eintheilungen des dia„tonischen Systems. Die erste Eintheilung „ist die, wo der Ton nach dièsem oder Ton„Vierteln getheilt ist, die zweite nach halben „Tönen; die dritte, wo der ditonus oder grosse „Terz in sechs gleiche Theile getheilt ist, „wovon jeder ein Ton-Drittel beträgt; end„lich die vierte ist die, in welcher der Dito„nus in vier halbe Töne getheilt ist. d. h. in „acht Dièses. Die Alten (nämlich vor Pitha„goras bildeten ihre Intervalle „so, dass sie jede Saite (nämlich des „Tetrachords, der Basis jedes musikalischen „Systems bei den Griechen), um eine Dièsis „erhöhten, und sie nannten Dièsis „das kleinste Intervall, welches die „Stimme bildet, wenn sie sich zu er„heben scheint; Ton, das erste In„tervall, durch welches die Stimme „sich mit einer bestimmten Grösse „ausbreitet; halben Ton die Hälfte „oder das, was die Hälfte des Tons „zu sein scheint; denn sie sagen nicht, „dass der Ton in zwei gleiche Theile „getheilt sei, wie das doch der Wahr„heit entsprechend scheint. Wir geben „hier“ fährt Aristides fort, diese Harmonie, „welche man bei den Alten findet, wovon die „erste Oktave sich durch 24 Diesen verbrei-

„tet, und die zweite Oktave sich durch halbe „Töne erhält.“

Herr Perne hat nun die Karaktere des Aristides in Kupfer stechen lassen, und diejenigen bezeichnet, welche von denselben durch Meibom mit Karakteren aus dem Pythagoräi-System verwechselt sind. Es genügt hier, zu bemerken, dass die Karaktere der Noten in griechischen Buchstaben bestehn.

Herr Perne hält ferner dieses System der Alten im Allgemeinen für ein diatonisches (aus grossen und kleinen Intervallen bestehendes) aus welchem man nachher die vier neuen Systeme gemacht habe, nämlich nebst dem bereits vorhandnen harmonischen das diatonische, eigentlich sogenannte, das chromatische und enhamonische und zwar nicht eine Art, sondern zwei Arten des diatonishen Systems, so wie drei Arten des chromatischen Systems.

Das diatorische System soll nämlich getheilt sein 1) in das diatonische Moll und 2) das diatorische Dur (oder synton συντονον)t das Moll gebildet auf dem Tetrachord nur einem halben Ton, zusammengesetzt aus sechs Zwölftheilen (also ½) das Tones, dann aus einem Ton zusammengesetzt aus neun Zwölftheilen, und hierauf aus einem Ton von funfzehn Zwölftheilen (folglich erst aus drei Viertel-, dann aus fünf Viertel-Ton); das Dur auf dem Tetrachord zusammengesetzt aus einem halben Ton von sechs Zwölftheilen, und zwei Tönen, jeder von zwölf Zwölftheilen.

Das chromatische System soll getheilt worden sein 1) in das chromatische Moll; 2) das chromatische Hemiolon (sequialtire, anderthalb); 3) chromatisch tonische; das erste zusammengesetzt auf dem Tetrachard aus zwei Drittheilen des Tones, jedes gebildet aus vier Zwölftheilen, dann aus einem Intervall der kleinen Terz, gebildet aus zwei und zwanzig Zwölftheilen, das heisst aus einem Drittel-Ton von vier Zwölftheil aus einem halben Ton von sechs und einem ganzen Ton von zwölf Zwölftheil; das andre zusammengesetzt auf dem Tetrachord aus zwei schwachen halben Tönen, jeder aus vier und ein halb Zwölftheil des Tons gebildet, dann aus einer kleinen Terz gebildet aus drei Viertel-Ton oder neun Zwölftheil, darauf ein Ton von zwölf Zwölftheil; das dritte zusammengesetzt aus zwei halben Tönen jeder von sechs Zwölftheil, und einer kleinen Terz, zusammengesetzt aus einem halben Ton von sechs und einem ganzen von zwölf Zwölf-Zwölftheil. Endlich das engste der drei Systeme und ihrer verschiedenen Gattungen ist nach Herrn Perne das enharmonische gewesen, nach welchem das Tetrachord zusammengesetzt war aus zwei Viertelton, jedes zu drei Ton-Zwölftheil, dann aus einer grossen Terz oder zwei Tönen zu zwölf Zwölftheil.

(Fortsetzung folgt.)

---

## 5. Allgemeines.

### Standpunkt der Zeitung.

Der fünfjährige Zeitraum, den die Zeitung jetzt durchlebt hat, war die Periode, für welche der Unterzeichnete sich bei sich selbst für die Gründung und Befestigung eines Unternehmens verpflichtet hatte, das er als angemessen und nothwendig für Berlin erkennt. Der Hauptstadt seines Vaterlandes, die schon jetzt für Wissenschaft und Kunst einer der wichtigsten Zentralpunkte Europa's ist, und sichern Schrittes einem noch höhern Ziel entgegengeht, ziemte auch für die Angelegenheiten der Tonkunst ein eignes Organ. Das geistige Band, das alle Musiker auf ihrer Gesammtbahn zu gemeinschaftlichem Ziel unsichtbar umzieht; die Verbindung, die ihnen allen — selbst den Nicht-Bemerkenden — aus der gemeinschaftlichen Liebe für Eine, allen genugthuende Lebensaufgabe eingeflösst wird — eine Empfindung, die selbst egoistische Regungen des Neides, der Nebenbuhlerei, der Missverständnisse und Zwistigkeiten nur verschleiern und trüben, nicht ertödten können: alle diese geistigen Berührungen gewinnen durch eine sichtbare, sie allgemein bewusst machende und dadurch kräftigende Bethätigung; sie bedürfen ih-

rer für sich und für jene Absichten, die kein die kein Einzelner für sich erreichen, und keiner, der über sie nachdenkt, entbehren kann. Ein selbständiges, eigenthümliches Volk muss auch eine eigenthümliche Kunst haben, und für sie ein eignes und eigenthümliches Organ. Dies wurde längst in Berlin empfunden; die zahlreichen Unternehmungen musikalischer Zeitschriften (Marpurgs Reichardts, Spaziers, Stöpels) bekunden es. Sind sie, oft unerwartet schnell vorübergegangen, so spricht sich in der längern Fortdauer der jetzigen Unternehmung das gewachsene und lebendiger erkannte Bedürfniss aus.

Wenn in einer so wichtigen Angelegenheit ein anderer, als der vollständige Erfolg genügte, so könnte der Unterzeichnete mit mehr Befriedigung auf das Geschehene zurück blicken. So mancher hoch geachtete Künstler und Schriftsteller hat sich der Unternehmung angeschlossen; so mancher ist durch sie für schriftstellerische Thätigkeit zu seinem und allgemeinem Vortheil erregt worden; selbst Ein hohes Ministerium der Unterrichtsangelegenheiten hat das Unternehmen durch öffentlich bezeigten Antheil hochgeehrt. Es hat dem Eifer für die gute Sache selbst an äusserlich sichtbaren Erfolgen nicht gefehlt; wir dürfen uns freuen (ohne damit Verdienst und Ehre der Ausübenden zu schmälern) dass die unablässigen Mahnungen der Zeitung die Konzertgeber und das Publikum von Berlin von der Armuth und Seichtigkeit des frühern Konzertwesens auf die edlere Bahn zurückgerufen, zu ihr ermuthigt, namentlich die grössten Instrumentalwerke unter uns einheimisch gemacht haben; so dass man jetzt kaum ein Konzert ohne Symphonie gegeben und besucht sieht, wie früher kaum eines mit einer Symphonie. Wie unsere Voraussagungen bei mehr als einer Verirrung der Theater eingetroffen sind, ist schon früher, und neulich wieder nachgewiesen worden; auch die Singakademie hat unsre früher ausgesprochnen Ansichten und Mahnungen zu der Pflicht gegen das Publikum durch die That anerkannt; ihre zahlreichen öffentlichen Aufführungen in neuerer Zeit — indem sie ihr selbst und ihrem Direktor, Herrn Professor Zelter, zur grossen Ehre gereichen — bekennen zugleich, dass die Akademie die Theilnahme des Publikums nicht entbehren mag. Alles dies sind Siege der guten Sache; und eben darum freuen wir uns ihrer, eben darum rühmen wir sie.

Allein — um so schmerzlicher gewahrt man die nächste Aufgabe der ersten fünf Jahre keinesweges vollkommen gelöst. Eben der Grundzug im Karakter der ganzen Unternehmung, als einer gemeinsamen Angelegenheit aller Musiker, ist ungeachtet umständlicher und wiederholter Auseinandersetzungen noch nicht allgemein erkannt und beherzigt — am wenigsten von den hiesigen Musikern. Die Folgezeit wird richten über unsern Anspruch an sie, und ihre Zögerung, ihn zu erfüllen. Galt unsre wiederholte Auffoderung nicht dem wahrhaften Besten der Kunst, der wir alle uns gewidmet haben: so war sie unberechtigt. Wo nicht, so haben die Säumenden — nicht an uns, sondern an dem allgemeinen Besten — und ihrem eignen, ihre Pflicht versäumt. Persönliche Rücksichten werden das so wenig rechtfertigen können, als wir unsere Auffoderung, wäre sie blos auf persönlichen Interessen gegründet, für gerechtfertigt ausgeben könnten. Dass auch diese Erinnerung nur um unsrer Pflicht willen ausgesprochen, nicht von irgend einem Bedürfniss uns abgefodert ist, beweiset der fünfjährige Fortgang der Zeitung. Und so mögen wir die Entscheidung der Zukunft ruhig erwarten, von der jetzt uns abgenöthigten Beschwerde aber hoffen:

Dabit deus his quoque finem.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

# TEATRO CLASSICO
## ITALIANO
### ANTICO E MODERNO,

OVVERO:

## IL PARNASSO TEATRALE.

CON

ILLUSTRAZIONI BIOGRAFICHE, ISTORICHE,

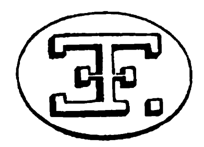
E

CRITICHE.

*EDIZIONE*

GIUSTA I TESTI I PIÙ ACCREDITATI.

ORNATA DI VENTI QUATTRO RITRATTI.



LIPSIA,
PRESSO ERNESTO FLEISCHER,
(PIAZZA-NUOVA, No. 626.)

1828.

rer für
die kein
der übe
selbstän
eine eig
ein eig
wurde l
chen Un
(Mafpur
den es.
übergeg
Fortdau
wachser
Wa
ein and
so könn
digung
manche,
steller l
so man
Thätigk
erregt
Unterri
durch
Es hat
äusserli
dürfen
Ehre d
unabläs
zertgeb
Armuth
wesens
ihr ern
talwerl
so dass
phonie
eines
sagung
ter ein,
wieder

# PROSPECTUS.

## PRAENUMERATIONS-EROEFFNUNG

VON

## ERNST FLEISCHER IN LEIPZIG.

*(Neuer Neu-Markt, No. 626.)*

Auf die gesellige und höhere Kunst-Bildung einer Nation, und hauptsächlich die Erziehung ihrer Sprache, haben die bessern Erzeugnisse der dramatischen Dichtkunst bei allen gesitteten Völkern den wesentlichsten Einfluss geäussert, die verschiedenen Zeitalter der geistigen Kultur finden sich in ihnen dargestellt, und sie geben eine lebendige Anschauung von den stufenweisen Standpunkten der nationalen Bildsamkeit. Keine Gattung der Poesie wurde so reichlich ausgestattet, wie die dramatische, welche die grössten Genies aller Literaturen vorzugsweise übten. Das Studium klassischer Theaterschriften ist daher mit Recht als der sicherste Leitfaden zur Kenntniss und Erlernung einer Sprache betrachtet, die am meisten in der Gesprächsform des Dialogs Charakter und Eigenthümlichkeit entfaltet. Bei Deutschlands wachsender Neigung für die süd-europäischen Musen kann gegenwärtiges Unternehmen nur eine sehr willkommene Erscheinung sein, und es bietet diese Sammlung, durch die Vereinigung der folgenden Meisterwerke, eine gediegene Auswahl vom Besten und Vorzüglichsten der ältern wie der neuern Produkte des italienischen Drama. Nach der chronologischen Reihefolge ordnet sich der reiche Inhalt dieser gestalt:

☞ *Die römischen Ziffern bezeichnen das Jahrhundert, welchem die Dichter angehören.*

1. Giov. Boccaccio (XIV.): *Le Ninfe d' Ameto.*
2. Ang. Poliziano (XV.): *L' Orfeo.*
3. G. G. Trissino (XV.): *La Sofonisba.*
4. Bern. Divizio da Bibbiena (XV.): *La Calandra.*
5. Lod. Ariosto (XV.): *La Cassaria.*
6. Nicc. Machiavelli (XV.): *La Mandragola.*
7. Piet. Aretino (XVI.): *Il Marescalco.*
8. A. F. Grazzini (Il Lasca) (XVI.): *La Strega.*
9. Torq. Tasso (XVI.): *Aminta.*
10. Ant. Ongaro (XVI.): *Alceo.*
11. Giord. Bruno (XVI.): *Il Candelaio.*
12. Batt. Guarini (XVI.): *Il Pastor Fido.*
13. M. A. Buonarroti (il giov.) (XVII.): *La Tancia.*
14. Apost. Zeno (XVIII.): *Andromaca.*
15. Scip. Maffei (XVIII.): *Merope.*
16. Carlo Goldoni (XVIII.): *Torquato Tasso. = La Locandiera. = Le Donne curiose.*
17. Carlo Gozzi (XVIII.): *La Zobeide. = I Pitocchi fortunati. = L' Amore delle tre Melarance.*
18. Piet. Metastasio (XVIII.): *Achille in Sciro. = Olimpiade. = Il Ruggiero.*
19. Giamb. Casti (XVIII.): *Il Re Teodoro in Venezia.*
20. Vitt. Alfieri (XVIII.): *Virginia. = Maria Stuarda. = Saul.*
21. Vinc. Monti (XVIII.): *Aristodemo.*
22. Giamb. Niccolini (XIX.): *Polissena.*
23. Ugo Foscolo (XIX.): *Ricciarda.*
24. Aless. Manzoni (XIX.): *Il Conte di Carmagnola.*

Die Koryphäen des italienischen Theaters sind hier als "Parnasso Teatrale" zusammengestellt, und bilden einen Cyclus von den wichtigsten Epochen jener Bühne. Aus den grossen Vorräthen, welche dieselbe bietet, ist das Interessanteste herausgehoben, um gegenwärtige Liefe-

rer für
die kein
der übe
selbstän
eine eig
ein eig
wurde k
chen Un
(Maßpur
den es.
übergeg
Fortdau
wachser
We
ein and
so könn
digung
manche
steller l
so man
Thätigk
erregt
Unterri
durch
Es hat
äusserli
dürfen
Ehre d
unabläs
zertgeb
Armuth
wesens
ihr ern
talwerk
so dass
phonie
eines
sagung
ter ein
wieder

rung als ein abgeschlossenes Ganze zu gestalten. Dennoch bleiben viele namhafte Gegenstände, besonders aus der frühesten und mittleren Periode, übrig, und werden einem zweiten Bande aufbewahrt, dessen baldiges Erscheinen von dem günstigen Erfolg dieser ersten Serie abhängen soll. — Die kritische Sichtung des Textes wird nach den anerkanntesten Lesarten besorgt, und über die Korrektheit, mit Nichtbeachtung eines sehr kostbaren Aufwandes, sorgfältigst gewacht. — Sämmtliche, diesem ersten Bande zugehörige, Materien sind vorbereitet, und der Druck ist so weit gediehen, um die Herausgabe unfehlbar im August a. c. zu bezwecken. — Die biographisch-geschichtlichen und kritischen Erläuterungen werden Ende November's a. c. in einem besonderen Supplement-Hefte nachträglich geliefert, welches zugleich eine Gallerie von 24 Portraits der sämmtlichen Verfasser, nach Original-Zeichnungen von Moritz Retzsch, aufnehmen wird. — In typographischer Hinsicht erhält dieses Unternehmen eine eben so zweckmässige als prachtvolle Ausstattung, wovon beigefügte Titel- und Text-Probe, in den Augen jedes Sachverständigen, den Beweis liefern dürfte. —

Die Bedingungen der hiermit eröffneten *Pränumeration* sind folgende:

I. Der *Pränumerations-Preis* beträgt 2 Rthlr. 20 Gr. Conv. M. oder 5 Fl. 6 Kr. Rhein. und wird von jetzt an in allen soliden Buchhandlungen Deutschlands und der Nachbarstaaten angenommen. — Mit dem Erscheinen des Werkes erlischt dieser Pränumerations-Preis und es tritt

II. Der *Subscriptions-Preis* von 3 Rthlr. 16 Gr. Conv. M. oder 6 Fl. 36 Kr. Rhein. ein.

III. Der künftige *Laden-Preis* ist auf 5 Rthlr. Conv. M. oder 9 Fl. Rhein. fixirt. —

☞ Diese vorstehenden Preise betreffen das vollständige Werk von *zweiunddreissig* Schauspielen mit Inbegriff des Supplementheftes und der Portraits! — Behufs eines Pränumeranten-Verzeichnisses werden die Interessenten ersucht, eine lesbare Anzeige der Namen, Charaktere und Wohnörter in den resp. Buchhandlungen zu hinterlassen. —

Meine Ausgaben fremder Klassiker (der Werke des Calderon, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Shakspeare, Milton, Sheridan, Moore, der Arabian Nights, von Walker's Dictionary, &c.) haben sich im In- und Auslande einen so vortheilhaften Ruf begründet, dass auch gegenwärtiges, sehr zeitgemässe, Unternehmen von diesem Gehalt, in dieser Gestalt und unter diesen Bedingungen, eine gleichgünstige Aufnahme nicht verfehlen dürfte. —

Leipzig, Februar, 1828.

*Ernst Fleischer.*

# I.

# A M I N T A.

**INTERLOCUTORI.**

Amore, *in abito pastorale.*
Dafne, *compagna di* Silvia.
Silvia, *amata da* Aminta.
Aminta, *innamorato di* Silvia.
Tirsi, *compagno d'* Aminta.
Satiro, *innamorato di* Silvia.
Nerina, *messaggiera.*
Ergasto, *nunzio.*
Elpino, *pastore.*
Coro *di pastori.*

## PROLOGO.

Amore.

Chi crederia, che sotto umane forme
E sotto queste pastorali spoglie
Fosse nascosto un dio? Non mica un dio
Selvaggio, o della plebe degli dei,
Ma tra' grandi e celesti il più possente,
Che fa spesso cader di mano a Marte
La sanguinosa spada, ed a Nettuno,
Scotitor della terra, il gran tridente,
E le folgori eterne al sommo Giove.
In questo aspetto, certo, e in questi panni
Non riconoscerà sì di leggiero
Venere madre me, suo figlio Amore.
Io da lei son costretto di fuggire,
E celarmi da lei, perch' ella vuole,
Ch' io di me stesso e delle mie saette
Faccia a suo senno; e qual femmina, e quale
Vana ed ambiziosa, mi rispinge
Pur tra le corti e tra corone e scettri,
E quivi vuol, che impieghi ogni mia prova;
E solo al volgo de' ministri miei,
Miei minori fratelli, ella consente
L' albergar tra le selve, ed oprar l' armi
Ne' rozzi petti. Io, che non son fanciullo
(Sebben ho volto fanciullesco ed atti),
Voglio dispor di me come a me piace;
Chè a me fu, non a lei, concessa in sorte
La face onnipotente e l' arco d' oro.
Però spesso celandomi, e fuggendo
L' imperio no, che in me non ha, ma i preghi,
Ch' han forza, porti da importuna madre,
Ricovero ne' boschi e nelle case
Della gente minuta. Ella mi segue,
Dar promettendo a chi m' insegna a lei,
O dolci baci, o cosa altra più cara:
Quasi io di dare in cambio non sia buono
A chi mi tace, o mi nasconde a lei,
O dolci baci, o cosa altra più cara.
Questo io so certo almen, che i baci miei
Saran sempre più cari alle fanciulle,
Se io, che son l' Amor, d' amor m' intendo.
Onde sovente ella mi cerca invano;
Chè rivelarmi altri non vuole, e tace.
Ma per istarne anco più occulto, ond' ella
Ritrovar non mi possa ai contrassegni,
Deposto ho l' ali, la faretra e l' arco.
Non però disarmato io qui ne vengo;
Chè questa, che par verga, è la mia face
(Così l' ho trasformata), e tutta spira
D' invisibili fiamme: e questo dardo,
Sebbene egli non ha la punta d' oro,
È di tempre divine, e imprime amore
Dovunque fiede. Io voglio oggi con questo
Far cupa e immedicabile ferita
Nel duro sen della più cruda ninfa,
Che mai seguisse il coro di Diana.
Nè la piaga di Silvia fia minore
(Chè questo è 'l nome dell' alpestre ninfa),
Che fosse quella che pur feci io stesso
Nel molle sen d' Aminta, or son molt' anni,
Quando lei tenerella ei tenerello
Seguiva nelle cacce e nei diporti.
E perchè il colpo mio più in lei s' interni,
Aspetterò che la pietà mollisca
Quel duro gelo, che d' intorno al core
Le ha ristretto il rigor dell' onestate
E del virginal fasto: ed in quel punto
Ch' ei fia più molle, lancerogli il dardo.
E per far sì bell' opra a mio grand' agio,
Io ne vo a mescolarmi infra la turba
De' pastori festanti e coronati,
Che già qui s' è inviata, ove a diporto
Si sta ne' dì solenni, esser fingendo
Uno di loro schiera, e in questo modo,
E in questo luogo appunto io farò il colpo,
Che veder non potrallo occhio mortale.

Queste selve oggi ragionar d' Amore
S' udranno in nuova guisa; e ben parrassi,
Che la mia deità sia qui presente
In sè medesma, e non ne' suoi ministri.
Spirerò nobil sensi a' rozzi petti,
Raddolcirò nelle lor lingue il suono;
Perchè, ovunque i' mi sia, io sono Amore,
Ne' pastori non men che negli eroi;
E la disagguaglianza de' soggetti,
Come a me piace, agguaglio: e questa è pure
Suprema gloria e gran miracol mio,
Render simili alle più dotte cetre
Le rustiche zampogne; e se mia madre,
Che si sdegna vedermi errar fra' boschi,
Ciò non conosce, è cieca ella, e non io,
Cui cieco a torto il cieco volgo appella.

---

## ATTO PRIMO.

### SCENA PRIMA.

DAFNE, SILVIA.

*Daf.* VORRAI dunque pur, Silvia,
Dai piaceri di Venere lontana
Menarne tu questa tua giovanezza?
Nè 'l dolce nome di madre udirai?
Nè intorno ti vedrai vezzosamente
Scherzare i figli pargoletti? Ah, cangia,
Cangia, prego, consiglio,
Pazzerella che sei!

*Sil.* Altri segua i diletti dell' amore
(Se pur v' è nell' amore alcun diletto):
Me questa vita giova; e 'l mio trastullo
È la cura dell' arco e degli strali,
Seguir le fere fugaci, e le forti
Atterrar combattendo: e se non mancano
Saette alla faretra, o fere al bosco,
Non tem' io, ch' a me manchino diporti.

*Daf.* Insipidi diporti veramente,
Ed insipida vita: e s' a te piace,
È sol, perchè non hai provata l' altra.
Così la gente prima, che già visse
Nel mondo ancora semplice ed infante,
Stimò dolce bevanda e dolce cibo
L' acqua e le ghiande; ed or l' acqua e le ghiande
Sono cibo e bevanda d' animali,
Poichè s' è posto in uso il grano e l' uva.
Forse, se tu gustassi anco una volta
La millesima parte delle gioie
Che gusta un core amato riamando,
Diresti ripentita, sospirando:
Perduto è tutto il tempo,
Che in amar non si spende!
Oh mia fuggita etate,
Quante vedove notti,
Quanti dì solitarj
Ho consumato indarno,
Che impiegar si potevano in quest' uso,
Il qual più replicato è più soave!
Cangia, cangia consiglio,
Pazzerella che sei!
Che 'l pentirsi da sezzo nulla giova.

*Sil.* Quando io dirò pentita, sospirando,
Queste parole, ch' or tu fingi ed orni
Come a te piace, torneranno i fiumi
Alle lor fonti, e i lupi fuggiranno
Dagli agni, e 'l veltro le timide lepri,
Amerà l' orso il mare, e 'l delfin l' alpi.

*Daf.* Conosco la ritrosa fanciullezza.
Qual tu sei, tal io fui; così portava
La vita e 'l volto, e così biondo il crine,
E così vermigliuzza avea la bocca,
E così mista col candor la rosa
Nelle guance pienotte e delicate.
Era il mio sommo gusto (or me n' avveggio,
Gusto da sciocca) sol tender le reti,
Ed invescar le panie, ed aguzzare
Il dardo ad una cote, e spiar l' orme
E 'l covil delle fere: e se talora
Vedea guatarmi da cupido amante,
Chinava gli occhi, rustica e selvaggia,
Piena di sdegno e di vergogna; e m' era
Mal grata la mia grazia, e dispiacente
Quanto di me piaceva altrui, pur come
Fosse mia colpa e mia onta e mio scorno
L' esser guardata, amata e desíata.
Ma che non puote il tempo? e che non puote,
Servendo, meritando, supplicando,
Fare un fedele ed importuno amante?
Fui vinta, io tel confesso; e furon l' armi
Del vincitore umiltà, sofferenza,
Pianti, sospiri, e dimandar mercede.
Mostrommi l' ombra d' una breve notte
Allora quel che 'l lungo corso e 'l lume
Di mille giorni non m' avea mostrato.
Ripresi allor me stessa e la mia cieca
Semplicitate, e dissi sospirando:
Eccoti, Cintia, il corno, eccoti l' arco!
Ch' io rinunzio i tuoi studj e la tua vita.
Così spero veder, ch' anco il tuo Aminta
Pur un giorno domestichi la tua
Rozza salvatichezza, ed ammollisca
Questo tuo cor di ferro e di macigno.
Forse ch' ei non è bello? o ch' ei non t' ama?
O ch' altri lui non ama? o ch' ei si cambia
Per l' amor d' altri, ovver per l' odio tuo?
Forse ch' in gentilezza egli ti cede?
Se tu sei figlia di Cidippe, a cui
Fu padre il dio di questo nobil fiume,
Ed egli è figlio di Silvano, a cui
Pane fu padre, il gran dio de' pastori.
Non è men di te bella (se ti guardi
Dentro lo specchio mai d' alcuna fonte)
La candida Amarilli; e pur ei sprezza
Le sue dolci lusinghe, e segue i tuoi
Dispettosi fastidj. Or fingi (e voglia
Pur Dio che questo fingere sia vano!)
Ch' egli, teco sdegnato, alfin procuri
Ch' a lui piaccia colei cui tanto ei piace,
Qual animo fia il tuo? o con quali occhi
Il vedrai fatto altrui? fatto felice
Nell' altrui braccia, e te schernir ridendo?

*Sil.* Faccia Aminta di sè e de' suoi amori
Quel ch' a lui piace; a me nulla ne cale:
E purchè non sia mio, sia di chi vuole:
Ma esser non può mio, s' io lui non voglio;
Nè s' anco egli mio fosse, io sarei sua.

*Daf.* Onde nasce il tuo odio?

*Sil.* Dal suo amore.

*Daf.* Piacevol padre di figlio crudele.
Ma quando mai da' mansúeti agnelli
Nacquer le tigri, o da' bei cigni i corvi?
O me inganni, o te stessa.
*Sil.* Odio il suo amore
Ch' odia la mia onestate; ed amai lui,
Mentr' ei volle di me quel ch' io voleva.
*Daf.* Tu volevi il tuo peggio; egli a te brama
Quel ch' a sè brama.
*Sil.* Dafne, o taci, o parla
D' altro, se vuoi risposta!
*Daf.* Or guata modi,
Guata, che dispettosa giovinetta!
Or rispondimi almen: s' altri t' amasse,
Gradiresti il suo amore in questa guisa?
*Sil.* In questa guisa gradirei ciascuno
Insidiator di mia virginitate,
Che tu dimandi amante, ed io nemico.
*Daf.* Stimi dunque nemico
Il monton dell' agnella?
Della giovenca il toro?
Stimi dunque nemico
Il tortore alla fida tortorella?
Stimi dunque stagione
Di nimicizia e d' ira
La dolce primavera,
Ch' or allegra e ridente
Riconsiglia ad amare
Il mondo e gli animali,
E gli uomini e le donne? E non t' accorgi,
Come tutte le cose
Or sono innamorate
D' un amor pien di gioia e di salute?
Mira là quel colombo,
Con che dolce susurro lusingando
Bacia la sua compagna;
Odi quell' usignuolo,
Che va di ramo in ramo
Cantando: *io amo, io amo:* e, se nol sai,
La biscia or lascia il suo veleno, e corre
Cupida al suo amatore:
Van le tigri in amore;
Ama il leon superbo: e tu sol, fiera
Più che tutte le fere,
Albergo gli dineghi nel tuo petto.
Ma che dico leoni, e tigri, e serpi,
Che pur han sentimento? Amano ancora
Gli alberi. Veder puoi, con quanto affetto,
E con quanti iterati abbracciamenti
La vite s' avviticchia al suo marito:
L' abete ama l' abete, il pino il pino,
L' orno per l' orno e per la salce il salce,
E l' un per l' altro faggio arde e sospira.
Quella quercia, che pare
Sì ruvida e selvaggia,
Sente anch' ella il potere
Dell' amoroso foco: e se tu avessi
Spirto e senso d' amore, intenderesti
I suoi muti sospiri. Or tu da meno
Esser vuoi delle piante,
Per non esser amante?
Cangia, cangia consiglio,
Pazzerella che sei!
*Sil.* Orsù, quando i sospiri
Udirò delle piante,
Io son contenta allor d' esser amante.
*Daf.* Tu prendi a gabbo i miei fidi consigli,
E burli mie ragioni. Oh in amore
Sorda non men che sciocca! Ma va pure,
Che verrà tempo che ti pentirai
Non averli seguiti. E già non dico,
Allorchè fuggirai le fonti, ov' ora
Spesso ti specchi, e forse ti vagheggi:
Allorchè fuggirai le fonti, solo
Per tèma di vederti crespa e brutta,
Questo avverratti ben; ma non t' annunzio
Già questo solo, che, bench' è gran male,
È però mal comune. Or non rammenti
Ciò che l' altr' ieri Elpino raccontava,
Il saggio Elpino alla bella Licori,
Licori, ch' in Elpin puote con gli occhi
Quel ch' ei potere in lei dovría col canto,
Se 'l dovere in amor si ritrovasse?
E 'l raccontava, udendo Batto e Tirsi,
Gran maestri d' amore, e 'l raccontava
Nell' antro dell' Aurora, ove sull' uscio
È scritto: *lungi, ah lungi ite, profani!*
Diceva egli — e diceva, che gliel disse
Quel grande, che cantò l' armi e gli amori,
Ch' a lui lasciò la fistola morendo —
Che laggiù nello 'nferno è un nero speco,
Là dove esala un fumo pien di puzza
Dalle triste fornaci d' Acheronte;
E che quivi punite eternamente
In tormenti di tenebre e di pianto
Son le femmine ingrate e sconoscenti.
Quivi aspetta ch' albergo s' apparecchi
Alla tua feritate!
E dritto è ben, che il fumo
Tragga mai sempre il pianto da quegli occhi,
Onde trarlo giammai
Non potè la pietate.
Segui, segui tuo stile,
Ostinata che sei!
*Sil.* Ma che fe' allor Licori, e com' rispose
A queste cose?
*Daf.* Tu de' fatti proprj
Nulla ti curi, e vuoi saper gli altrui?
Con gli occhi gli rispose.
*Sil.* Come risponder sol puote con gli occhi?
*Daf.* Risposer questi con dolce sorriso,
Volti ad Elpino: il core e noi siam tuoi;
Tu bramar più non dei: costei non puote
Più darti. E tanto solo basterebbe
Per intera mercede al casto amante,
Se stimasse veraci, come belli,
Quegli occhi, e lor prestasse intera fede.
*Sil.* E perchè lor non crede?
*Daf.* Or tu non sai
Ciò che Tirsi ne scrisse, allorch' ardendo
Forsennato egli errò per le foreste
Sì, ch' insieme movea pietate e riso
Nelle vezzose ninfe e ne' pastori?
Nè già cose scrivea degne di riso,
Sebben cose facea degne di riso.
Lo scrisse in mille piante, e con le piante
Crebbero i versi; e così lessi in una:
*Specchi del cor, fallaci infidi lumi,*
*Ben riconosco in voi gl' inganni vostri;*
*Ma che pro, se schivarli Amor mi toglie?*
*Sil.* Io qui trapasso il tempo ragionando,
Nè mi sovviene, ch' oggi è 'l dì prescritto,

Ch' andar si deve alla caccia ordinata
Nell' eliceto. Or, se ti pare, aspetta,
Ch' io pria deponga nel solito fonte
Il sudore e la polve, ond' ier mi sparsi
Seguendo in caccia una damma veloce,
Ch' alfin giunsi ed uccisi.

*Daf.* Aspetterotti,
E forse anch' io mi bagnerò nel fonte.
Ma sino alle mie case ir prima voglio;
Chè l' ora non è tarda, come pare.
Tu nelle tue m' aspetta ch' a te venga;
E pensa intanto pur quel che più importa
Della caccia e del fonte: e se non sai,
Credi di non saper, e credi a' savj!

---

### SCENA SECONDA.

AMINTA, TIRSI.

*Ami.* Ho visto al pianto mio
Risponder per pietate i sassi e l' onde;
E sospirar le fronde
Ho visto al pianto mio:
Ma non ho visto mai,
Nè spero di vedere
Compassíon nella crudele e bella,
Che non so s' io mi chiami o donna o fera;
Ma niega d' esser donna,
Poichè niega pietate
A chi non la negaro
Le cose inanimate.

*Tir.* Pasce l' agna l' erbette, il lupo l' agne;
Ma il crudo Amor di lagrime si pasce,
Nè se ne mostra mai satollo.

*Ami.* Ahi lasso!
Ch' Amor satollo è del mio pianto omai,
E solo ha sete del mio sangue; e tosto
Voglio, ch' egli e quest' empia il sangue mio
Bevan con gli occhi.

*Tir.* Ahi, Aminta! Ahi, Aminta!
Che parli, o che vaneggi? Or ti conforta,
Ch' un' altra troverai, se ti disprezza
Questa crudele.

*Ami.* Oimè! Come poss' io
Altri trovar, se me trovar non posso?
Se perduto ho me stesso, quale acquisto
Farò mai, che mi piaccia?

*Tir.* Oh miserello,
Non disperar, ch' acquisterai costei.
La lunga etate insegna all' uom di porre
Freno ai leoni ed alle tigri ircane.

*Ami.* Ma il misero non puote alla sua morte
Indugio sostener di lungo tempo.

*Tir.* Sarà corto l' indugio: in breve spazio
S' adira, e in breve spazio anco si placa
Femmina, cosa mobil, per natura,
Più che fraschetta al vento, e più che cima
Di pieghevole spica. Ma, ti prego,
Fa ch' io sappia più addentro della tua
Dura condizíone e dell' amore!
Che, sebben confessato m' hai più volte
D' amare, mi tacesti però, dove
Fosse posto l' amore; ed è ben degna
La fedele amicizia, ed il comune
Istudio delle Muse, ch' a me scuopra
Ciò ch' agli altri si cela.

*Ami.* Io son contento,
Tirsi, a te dir ciò che le selve e i monti
E i fiumi sanno, e gli uomini non sanno:
Ch' io sono omai sì presso alla mia morte,
Ch' è ben ragion ch' io lasci chi ridica
La cagion del morire, e che l' incida
Nella scorza d' un faggio, presso il luogo
Dove sarà sepolto il corpo esangue;
Sicchè talor, passandovi quell' empia,
Si goda di calcar l' ossa infelici
Col piè superbo, e tra sè dica: è questo
Pur mio trionfo; e goda di vedere,
Che nota sia la sua vittoria a tutti
Li pastor paesani e pellegrini
Che quivi il caso guidi: e forse (ahi spero
Troppo alte cose) un giorno esser potrebbe,
Ch' ella, commossa da tarda pietate,
Piangesse morto chi già vivo uccise,
Dicendo: oh pur qui fosse, e fosse mio!
Or odi!

*Tir.* Segui pur, ch' io ben t' ascolto,
E forse a miglior fin che tu non pensi.

*Ami.* Essendo io fanciulletto, sicchè appena
Giunger potea con la man pargoletta
A còrre i frutti dai piegati rami
Degli arboscelli, intrinseco divenni
Della più vaga e cara verginella,
Che mai spiegasse al vento chioma d' oro.
La figliuola conosci di Cidippe
E di Montan, ricchissimo d' armenti,
Silvia, onor delle selve, ardor dell' alme?
Di questa parlo, ahi lasso! Vissi a questa
Così unito alcun tempo, che fra due
Tortorelle più fida compagnía
Non sarà mai, nè fue.
Congiunti eran gli alberghi,
Ma più congiunti i cori:
Conforme era l' etate,
Ma 'l pensier più conforme;
Seco tendeva insidie con le reti
Ai pesci ed agli augelli, e seguitava
I cervi seco, e le veloci damme:
E 'l diletto e la preda era comune.
Ma mentre io fea rapina d' animali,
Fui, non so come, a me stesso rapito.
A poco a poco nacque nel mio petto,
Non so da qual radice,
Com' erba suol, che per sè stessa germini,
Un incognito affetto,
Che mi fea desíare
D' esser sempre presente
Alla mia bella Silvia;
E bevea da' suoi lumi
Un' estranea dolcezza,
Che lasciava nel fine
Un non so che d' amaro:
Sospirava sovente, e non sapeva
La cagion de' sospiri.
Così fui prima amante ch' intendessi
Che cosa fosse amore.
Ben me n' accorsi alfin; ed in qual modo,
Ora m' ascolta, e nota!

*Tir.* È da notare.

*Ami.* All' ombra d' un bel faggio Silvia e Filli
Sedean un giorno, ed io con loro insieme,
Quando un' ape ingegnosa, che cogliendo

# VERLAGS-PROSPEKTE

ZUR

MICHAELIS-MESSE

1828

VON

ERNST FLEISCHER

IN

LEIPZIG.

(Neuer-Neu-Markt, No. 626.)

rer für
die kein
der übe
selbstän
eine eig
ein eig
wurde l
chen Un
(Marpur
den es.
übergeg
Fortdau
wachsen
We
ein and
so könn
digung
manche
steller
so man
Thätigk
erregt
Unterri
durch
Es hat
äusserli
dürfen
Ehre d
unabläs
zertgeb
Armuth
wesens
ihr ern
talwerk
so dass
phonie
eines
sagung
ter ein
wieder

Im unterzeichneten Verlage ist so eben erschienen, und durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

# CALDERON'S BILDNISS,

(*MIT DER AUFSCHRIFT:*)

# D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA

## HENAO Y RIAÑO,

CABALLERO DEL ÓRDEN DE SANTIAGO, PRESBÍTERO, CAPELLAN DE HONOR DE S. M. Y DE LOS SEÑORES REYES NUEVOS DE LA SANTA IGLESIA DE TOLEDO.

---

GRABADO SEGUN UN DIBUJO ORIGINAL

DE

*MAUR. RETZSCH POR C. A. SCHWERDGEBURTH.*

Publicado por Ernesto Fleischer en Leipsique,
(*PLAZA-NUEVA*, NO. 626.)

Preis: { Erste Abdrücke auf Velin-Papier in *Klein-Folio*: Rthlr. 1. — Gr.
— — — indisches Papier in *Gross-Folio*: Rthlr. 1. 16 Gr. } Conv. M.

Wie äusserst schwankend und unglaubwürdig die Bildnisse berühmter Menschen der Vorzeit meistens erscheinen müssen, welche uns die Kupferstecherkunst aus den früheren Perioden überliefert, und wie vorsichtig und misstrauisch deren Aehnlichkeit betrachtet sein wolle, geht schon hinlänglich aus einzelnen Beweisen hervor, die zur allgemeinen Regel dienen können, um die Kritik in ihren Untersuchungen nur desto dringender zu schärfen. Manche Zusammenstellungen älterer Blätter, welche einen und denselben Gegenstand behandeln, theilen für den Vergleich oft keine andere Gemeinschaft, als die der Aufschrift des Abgebildeten, da sonst Zug für Zug, wie diess z. B. mit einer grossen Reihe von Shakspeare-Köpfen (um deren historisch-komparative Untersuchung sich neuerdings der Engländer *Boaden* in einem besonderen Werke verdient gemacht) der Fall ist, die grellsten Widersprüche darstellen, deren Lösung gemeiniglich im tiefsten Räthseldunkel für den Forscher verloren geht. Diese grossen Verwirrungen sind hauptsächlich durch Verzeichnung und absichtloses Karikiren, welches bei dem damaligen Standpunkte der Kunst und insbesondere der Unbeholfenheit ihrer technischen Ausübung von den Chalkografen so häufig verbrochen wurde, zuzuschreiben, und vergebens trachtet heutzutag der Sammler und Biograf nach einem würdigen Konterfei manches Heroen früherer Jahrhunderte. So schwierig auch die Aufgabe sein möge, aus solchen Quellen, wie die eben gerügten, einen charakteristischen Tipus der Gesichtszüge herauszusehen und in einem kunstmässig geordneten Vortrage festzuhalten, so wird dieselbe dennoch erreicht werden können, wenn ein Künstler es mit Geist unternimmt, und auf historischem Wege, oder durch eigene Kenntniss und Beschauung der Werke des Darzustellenden, in den Genius einzudringen strebt, welcher dessen Hülle einst beseelte. Herrn Prof. Moritz Retzsch verdanke ich das Gemälde zu gegenwärtigem Bildnisse von Spaniens grösstem Dichter, welches mit Hinzuziehung seltener Original-Blätter und namentlich der Stiche des *M. Brandi* nach *R. Ximeno*, *Go. Folinar*, *u. A.* auf diese Weise entstanden ist, und von Hrn. *C. A. Schwerdgeburth* in punktirter Manier meisterhaft auf die Kupferplatte übertragen wurde.

Eine reiche Einfassung, die in architektonischer Form das Brustbild umgiebt, habe ich von den Theilen eines alt-arabischen Denkmals entlehnt, welches aus dem zehnten Jahrhunderte herstammt und, gegenwärtig in dem Kreuzgange der Hauptkirche zu Tarragona befindlich, als das herrlichste Monument seiner Art bewundert wird; hierbei um so weniger einen Missgriff befürchtend, da Spaniens klassische Poesie so innig mit der Geschichte der Mauren und ihrer früheren Herrschaft in der pirenäischen Halbinsel verwebt ist. Calderons Verehrer erhalten ein Bildniss, bei dessen Ausführung, in künstlerischer sowohl als kritischer Hinsicht, die gewissenhafteste Sorgfalt aufgeboten wurde, wie die Manen dieses erhabenen seltenen Mannes es zum Gesetze machten. —

Leipzig, 2. Juli, 1828.

ERNST FLEISCHER.



Bei **Ernst Fleischer in Leipzig** ist so eben erschienen, und durch alle Buchhandlungen Deutschlands und der Nachbarstaaten zu beziehen:

# THE POEMS
OF
# WILLIAM COWPER, ESQ.
WITH
NOTES FROM HIS OWN CORRESPONDENCE, AND A BIOGRAPHICAL MEMOIR.
COMPLETE IN ONE VOLUME.
EMBELLISHED WITH ENGRAVINGS FROM ORIGINAL DESIGNS,
AND
A PORTRAIT OF THE AUTHOR.

LONDON: PRINTED FOR ERNEST FLEISCHER, LEIPSIC. 1828.

Post 8vo. *Extra kartonnirt.*
Preis: Rthlr. 1. 8. Gr. *Conv. M.* oder Fl. 2. 24. Kr. *Rhein.*

---

Nicht allein in Englands Dichterreihe des achtzehnten Jahrhunderts ist WILLIAM COWPER als eine der grössten Zierden gepriesen worden, sondern es haben dessen Poesien, reich an ächter Originalität ihres mannigfaltigen Stoffes, reizend durch Anmuth, Witz und Geschmack ihrer Behandlungsweise, ihm überhaupt einen der ersten Ehrenplätze auf dem britischen Parnass erworben und den Rang eines Nationaldichters für ewige Zeiten gesichert. Gegenwärtige vollständige Ausgabe seiner sämmtlichen Werke ist in dieser Folge geordnet: "I. TABLE TALK; II. PROGRESS OF ERROR; III. TRUTH; IV. EXPOSTULATION; V. HOPE; VI. CHARITY; VII. CONVERSATION; VIII. RETIREMENT; IX. THE TASK, IN SIX BOOKS; X. TIROCINIUM; OR, A REVIEW OF SCHOOLS; XI. MINOR POEMS," welche ebenfalls viel Treffliches enthalten, und von denen hier nur einige genannt werden: "THE DIVERTING HISTORY OF JOHN GILPIN;" "VERSES SUPPOSED TO BE WRITTEN BY ALEXANDER SELKIRK, DURING HIS SOLITARY ABODE IN THE ISLAND OF JUAN FERNANDEZ;" "FRIENDSHIP;" "HEROISM."" Ueberdiess wurde die Lebensbeschreibung des Dichters vorgedruckt, und sind am Schlusse in einem *Appendix* drei später aufgefundene Gedichte und einige Auszüge aus COWPER's Briefwechsel mit seinem Freunde JOHN NEWTON, — welche interessante Notizen über "*Table Talk*, *Retirement*, und *John Gilpin* (ein satirisch-humoristisches Heldengedicht, von dem unter And. der gelehrte Kritiker WM. HAZLITT anführt: "*His John Gilpin is one of the most humorous pieces in the language.*")" enthalten und in allen übrigen bis jetzt in England erschienenen zahlreichen Ausgaben fehlen, — beigefügt, wodurch diese Sammlung den Vorzug grösserer Vollständigkeit behauptet. Ein wohlgetroffenes Bildniss COWPER's, von dem Engländer *Roffe* in Stahl gestochen, und 11 Holzstich-Vignetten, nach *Brooke* von *Sears*, gereichen dieser Edition zur äusseren Zierde, welche in einer Londoner Offizin mit sehr schönen Lettern und auf bestem Velin-Papiere eben so korrekt als elegant aus den Pressen hervor ging. Die grosse Wohlfeilheit des Preises springt von selbst in die Augen. —

LEIPZIG, 2. August, 1828.

ERNST FLEISCHER.

THE

# PLAYS AND POEMS

OF

# WILLIAM SHAKSPEARE,

ACCURATELY PRINTED FROM THE TEXT OF THE CORRECTED COPIES,

LEFT BY THE LATE

SAMUEL JOHNSON, GEORGE STEEVENS, ISAAC REED,

AND EDMOND MALONE.

WITH NOTES,

CRITICAL, HISTORICAL, AND EXPLANATORY,
SELECTED FROM THE MOST EMINENT COMMENTATORS;
DR. JOHNSON'S PREFACE;
A LIFE OF THE POET, BY ALEX. CHALMERS;
SHAKSPEARE'S WILL, WITH HIS AUTOGRAPH, FROM THE ORIGINAL;
A CHRONOLOGY OF HIS PLAYS;
A LIST OF THE REMARKABLE EDITIONS OF HIS WORKS;
AN INQUIRY INTO THE PLAYS ASCRIBED TO HIM,
AND
SOME ACCOUNT OF HIS VARIOUS PORTRAITS;
TO WHICH IS ADDED:
A COPIOUS GLOSSARY.

**A NEW EDITION, IN ONE VOLUME.**

*WITH THE ALTO-RELIEVO IN THE FRONT OF THE SHAKSPEARE GALLERY (PALL-MALL, LONDON), REPRESENTING SHAKSPEARE SEATED BETWEEN THE DRAMATIC MUSE AND THE GENIUS OF PAINTING: ENGRAVED BY A CELEBRATED ARTIST.*

IMPER. 8VO. LONDON: PRINTED FOR ERNEST FLEISCHER,
LEIPSIC. 1828.

Als MDCXXIII, acht Jahre nach dem Tode des "SWEET SWAN OF AVON", wie der Brite gern im nationalen Liebesstolze seinen grossen Barden von STRATFORD nennen mag, der erste gesammelte Abdruck von Shakspeare's Dramen in einem Foliobande, durch *John Heminge* und *Henry Condell* ausgefertigt, in London an das Licht trat, war man wohl sehr weit entfernt, die zahllose Sprossenschaft dieser Ur-Edition zu ahnen, welche, gleich einer endlos wachsenden Lawine, sich in unübersehbaren Massen nach allen Weltgegenden verbreitete, und zugleich in Uebersetzungen, mehr oder weniger, das Eigenthum der übrigen gebildeten Sprachen unseres Erdtheils wurde. Noch unermesslicher thürmt sich der kritische Koloss, welcher über diesen Dichter zur Monografie von einem Umfange heranwuchs, wie es in ihrer Art kein zweites Beispiel giebt. Die neueren Kommentatoren, besonders in England selbst, haben daher meistens nur die Absicht an den Tag gelegt, durch Sichtung dieses Stimmenheeres und Kritik der Kritiken, einige Anschaulichkeit in das Chaos des Vorhandenen zu bringen, und, Gediegenes vom Mittelgute und Schlechtem sondernd, diese zerstreuten Ergebnisse zu prüfen, zu ordnen und zu beleuchten. Unter den verschiedenen Ausgaben, die neuerdings von dort hervorgingen, hat die *Chalmers*che Besorgung der "Dramatic Works," sowohl von Seiten ihrer Reichhaltigkeit des Apparates, als auch hinsichtlich der strengsten Berichtigung der Lesarten, den Vorrang behauptet, und sich durch letztere für die kommenden Abdrücke des Textes noch insbesondere das unschätzbare Verdienst einer



zuverlässigen Autorität erworben. Bei dem wachsenden Verständnisse der Originalsprache ist auch das Ausland berechtigt, seinen unmittelbaren Antheil an diesen hohen Dichtungen zu fordern, weshalb das Bedürfniss einer klassisch geordneten Ausgabe, nach dem gegenwärtigen Standpunkte der englischen Kritik, sich für das Kontinent um so dringender ausspricht. Dieser Zweck wird gegenwärtiges Unternehmen hinlänglich rechtfertigen, und hat mich um so mehr bestimmt, dasselbe, im Vergleiche zu meiner früheren Ausgabe des Shakspeare (*Leipsic*, 1824), einem sehr erweiterten Plane zu unterwerfen. Durch die Ausführlichkeit des vorstehenden Titels giebt sich bereits eine Uebersicht des gesammten Inhaltes kund, und es ist darin zunächst Bürgschaft und Gewährleistung für die Gediegenheit des Materials begründet. Eine nähere Darlegung der Form und tipografischen Ausführung, so wie der öffentlichen Bedingungen, ist nicht die Absicht gegenwärtiger Anzeige, und verbleibt, bei dem schnellen Vorrücken des Druckes, einem, nächstens zu erscheinenden, ausführlichen *Prospekte*, welcher Termine und Bestimmungen dann nur desto zuverlässiger feststellen soll. Es sind in jeder Hinsicht die besten Kräfte aufgeboten, um etwas seinem wichtigen Gegenstande eben so angemessen Würdiges als Prachtvolles in dieser sorgsam gepflegten Ausgabe herzustellen, und dennoch wird dabei eine Billigkeit der Anschaffung eintreten, wie es mir, nach Beweisen meiner seitherigen Produkte der klassischen Fremdliteratur, nur durch ausgebreitete Geschäftsverbindungen möglich ist. —

Leipzig, 3. August, 1828.

ERNST FLEISCHER.

In meinem Verlage erscheint:

# CORPUS PHARMACOPOEARUM EUROPAEARUM

ATQUE

EXOTICARUM CONSPECTUS.

---

DIE

# PHARMAKOPOEEN

DER

EUROPAEISCHEN STAATEN, MIT NORD-AMERIKA;

NEBST

EINER PHARMACEUTISCHEN BESCHREIBUNG DER IN DEN TROPEN-LAENDERN GEBRAEUCHLICHEN ARZNEIMITTEL.

---

NACH DEN NEUESTEN QUELLEN BEARBEITET

VON


A. Braune,

MED. ET PHIL. DR.,


*und in folgenden Sektionen zusammengestellt:*

1. Nord-Deutschland.
2. Sued-Deutschland und die Schweiz.
3. Frankreich und Holland.
4. Italien.
5. Spanien und Portugal.
6. Gross-Britannien und Irland, nebst den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika.
7. Daenemark, Norwegen und Schweden.
8. Russland und Polen.
9. Anhang: Ost- und Westindien.


Imper. 8vo. Leipzig: Ernst Fleischer. 1829.


---

Längst vor dem Auftreten der neuerdings in Frankreich erschienenen "Pharmacopée universelle par Jourdan" wurde von mir der Plan zu gegenwärtigem vielumfassenden Werke entworfen, und nicht allein durch Anschaffung eines reichhaltigen Apparates der in- und ausländischen Literatur die schon weit gediehenen Vorbereitungen zu diesem Unternehmen getroffen, sondern dasselbe auch bereits durch die im vorigen Jahre bei mir herausgekommene "Britische Pharmakopoe nach Thomson von Dr. A. Braune" gleichsam programmatisch eingeleitet. Durch das Erscheinen der gedachten *Jourdan*schen Arbeit fand ich mich bewogen, vor Kurzem eine Uebersezzung derselben anzukündigen, hierbei nicht sowohl beabsichtigend, eine deutsche Ausgabe zu veranstalten, als vielmehr um anderweitig diesem, zwar nur scheinbar, kollidirenden Gegenstande vorzubeugen. Ich bekenne mich jetzt aus dem Grunde als den Urheber jener anonimen Bekanntmachung, da eine andere norddeutsche Verlagshandlung durch dieselbe nicht abgehalten wurde, ebenfalls eine Uebersetzung anzukündigen; — hier beiläufig nur noch die Bemerkung hinzufügend, dass Herr Dr. A. Braune die Ausarbeitung des ungleich umfassenderen "*Corpus Pharmacopoearum europaearum atque exoticarum Conspectus*" zu übernehmen die Güte hatte, ununterbrochen daran fortarbeitet, und der ersten Lieferung dieses *Original-Werkes* ein ausführlicher Prospekt, worin die enciklopädische Gesammtheit desselben, nach der inneren wie äusseren Gestaltung, sich darlegen soll, nächstens vorausgehen wird. —

Leipzig, 2. August, 1828.

Ernst Fleischer.



Bei **Ernst Fleischer in Leipzig** wird zu Ende *Oktobers* aus England eintreffen, und von demselben durch alle Buch- und Kunsthandlungen auf feste Bestellung zu beziehen sein:

# FORGET-ME-NOT;

A

## CHRISTMAS AND NEW YEAR'S PRESENT

FOR

## 1829.

WITH XIV ENGRAVINGS ON STEEL BY THE MOST EMINENT ARTISTS.

12mo. LONDON: PUBLISHED BY R. ACKERMANN.

PREIS: RTHLR. 4. 12. GR. *CONV. M.* ODER FL. 8. 6. KR. *RHEIN.*

---

Wurde schon den früheren Lieferungen dieses ausgezeichneten Produktes britischen Kunstfleisses allgemeiner Beifall und Bewunderung gezollt, so wird der zu erwartende Jahrgang mit um so grösserem Rechte, besonders in artistischer Hinsicht, allen Kennern zur wahren Kunstbefriedigung gereichen. Ein Probe-Exemplar der sämmtlichen Stähler (Stahlstiche), welches bei mir zur Ansicht vorliegt, übertrifft in den meisten Platten durch das Vollendete ihrer Ausführung Alles, was im Miniaturfache bis jetzt zum Vorschein kam, und beschämt in dieser neuen Kunst selbst die frühern Leistungen Englands. Von einem dieser Blätter, dem Sprunge des *Marcus Curtius*, gestochen von *H. Le Keux* nach *J. Martin* (dem berühmten Illustrator der unvergleichlichen Prachtausgabe des *Milton*), wird man die Behauptung gerechtfertigt finden, dass dieser *Genre* eine völlig neue Erscheinung an dem Horizonte des Kunsthimmels darbietet; ein wahres Triumfstück der Stahlstichkunst, welches der Londoner Herausgeber, bei dem lohnenden Absatze von 17000 Exemplaren des letzten Jahrganges, mit 130 Guineas (über 900 Rthlr.) honoriren konnte, da ihm überhaupt diese 14 Stahlplatten einen Aufwand von 1000 *Pf. Sterling* (6500 *Rthlr.*) bereiteten.

LEIPZIG, 6. August, 1828.

ERNST FLEISCHER.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen, und durch alle Buch-, Kunst- und Landkarten-Handlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

A
# NEW GENERAL ATLAS
OF
# AMERICA,

EXHIBITING ITS PHYSICAL FEATURES AND PRESENT ARRANGEMENTS IN POLITICAL DIVISIONS, AS SETTLED BY THE LATEST TREATIES. CONSTRUCTED AND DRAWN

BY

**A. ARROWSMITH,**

HYDROGRAPHER TO HIS MAJESTY.

*Genuine original edition.*

LONDON:
PUBLISHED BY ERNEST FLEISCHER, LEIPSIC.
(*NO. 626, NEW-MARKET.*)

1828.

*Auch unter dem Titel:*

# NEUER ZEITUNGS-ATLAS
VON
# AMERIKA.

NACH DEN BESTEN ORIGINAL-QUELLEN UND DEN LETZTEN POLITISCHEN VERTRAEGEN ENTWORFEN.

ENGLISCHE ORIGINAL-AUSGABE.

Klein-Folio. *Extra kartonnirt in engl. Linnen-Moirée.* Preis: Rthlr. 4. *Conv. M.* oder Fl. 7. 12. Kr. *Rhein.*

Provinzen und zinsbare Territorien, welche noch vor wenigen Decennien die ungeheuren Länderstriche Amerikas bildeten und diesen Erdtheil unter Europas eisernem Zepter zu einem sklavischen Kolosse stempelten, sind durch die schnelle Folge ausserordentlicher Umwälzungen mehr und mehr von den Kontinenten der transatlantischen Halbkugel verschwunden, selbstständige Völker haben jetzt ihre Gränzen dort gezogen, und mit Riesenschritten bauet und befestiget die Freiheit und Unabhängigkeit ihre kräftigen Werke innerer wie äusserer Kultur. Amerikas Tagesgeschichte, seine aufblühenden Verfassungen und politischen Ereignisse nehmen daher die aufmerksamen Blicke Europas in gleichen Anspruch wie die Chroniken seiner eigenen Staaten, und zwingen dasselbe zur Anerkennung gleichgestellter Rechte und der Wichtigkeit des Einflusses, den der jüngere Rival durch die Garantien seiner kriegerischen Stärke, seiner Schifffahrt, seiner Produkte und Industrien bereits fordert, und sicher auch bald durch Künste und Wissenschaften auf die früheren Mutterländer ausüben wird. Ein geografisches Bild jenes Welttheils, welches einen treuen Abriss desselben aus unmittelbaren Quellen entlehnt und die gegenwärtigen Züge nach den neuesten Bestimmungen und politischen Verträgen darstellt, ist auch in Deutschland ein allgemeines Bedürfniss, seitdem sich unsere dortigen Verbindungen durch Handel und Verkehr immer mehr beleben und das Interesse der neuen Welt uns mit jedem Tage näher tritt. — Ueber die ausser-europäische Geografie hat England, vermöge seiner mächtigen Schifffahrt und Kolonien, von jeher die erste Stimme behauptet; die bedeutenden Werke im Fache der Land- und Seekarten, welche dort hervorgingen, sind noch unübertroffen und fortwährend als die vornehmsten Autoritäten geschätzt. Es bedarf daher nur der Erwähnung, dass gegenwärtiger Atlas von dem berühmten Geografen Arrowsmith verfasst, gezeichnet und unter dessen Aufsicht gestochen ist, Druck und Kolorit ebenfalls in London vollzogen wurde, und Genauigkeit der Angaben mit Vorzügen der chalkografischen Ausführung sich hier in hohem Grade vereinigt finden; Eigenschaften, welche hinreichen werden, diesem Unternehmen auch in Deutschland eine günstige Aufnahme zu sichern. —

Leipzig, 20. August, 1828.

ERNST FLEISCHER.



rer für
die kein
der übe
selbstän
eine eig
ein eig
wurde l
chen Un
(Marpur
den es.
übergeg
Fortdau
wachsen
We
ein and
so könn
digung
manche
steller l
so man
Thätigk
erregt
Unterri
durch
Es hat
äusserli
dürfen
Ehre d
unabläs
zertgeb
Armuth
wesens
ihr erm
talwerk
so dass
phonie
eines n
sagung
ter ein
wieder

# Prospectus.

# THE MIRROR,

## A LONDON JOURNAL

OF

## LITERATURE, AMUSEMENT, AND INSTRUCTION,

*containing:*

Original Essays,
Historical Narratives,
Biographical Memoirs,
Sketches of Society,
Topographical Descriptions,
Anecdotes and Bon Mots,
Poetry, original and selected,
Novels and Tales,
Choice Extracts from New Works,
Spirit of the Public Journals,
Discoveries in Arts and Sciences,
Domestic Hints,

&c. &c. &c.

**LONDON:**

PRINTED FOR ERNEST FLEISCHER, LEIPSIC.
(*No.* 626, *New-Market.*)

Roy. 8vo. Preis: Rthlr. 4. *Conv. M.* oder Fl. 7. 12. Kr. *Rhein.* für den Jahrgang in 12 Heften.

Von dieser englischen Zeitschrift, welche sich bereits seit mehren Jahren in steigender Gunst bei der britischen Lesewelt behauptete und einen seltenen Grad der Popularität und Verbreitung unter allen Klassen des aufgeklärten Inselreichs gewonnen hat, wird vom *Januar* des *künftigen Jahres* an in meinem Verlage die gleichzeitige Publizirung für das Kontinent unternommen, und durch diese erweiterten Zwecke die Richtung ihrer künftigen Tendenz in dieser Beziehung theilweise geleitet werden. Die Stimmen der englischen Kritik haben dieses nützliche Institut durch ungetheilten Beifall befördert, und es mögen hier einige Aussprüche der dortigen Blätter am besten dazu dienen, die günstigen Urtheile zu bekräftigen, welche dasselbe zeither im eigenen Vaterlande genossen:

"A cursory glance at the Index will suffice to convince any man of the justice of its claim to be considered by much the most amusing periodical publication of the present time."—*British Press.*

"The spirit with which the Mirror is edited, and the judgment displayed in making the selections, deserves the encouragement we believe it has experienced."—*Literary Gazette, May* 13, 1826.

"We believe this (The Mirror) to be the very cheapest journal of the day, and we know few which are calculated to be more extensively useful." —*Star.*

"The Mirror, a weekly publication, containing much matter of improving amusement, selected with very considerable taste. I understand that of some parts upwards of *eighty thousand* were printed."—*Practical Observations on the Education of the People.*— By H. Brougham, Esq., M. P.

"The selection is made with so much judgment, and there seems so much care taken to exclude every thing of an improper nature, that we have no hesitation in recommending it to young and old, in preference to a thousand works of more pretension and less merit." —*Perthshire Courier.*

"The contents are highly instructive to the younger branches of families, and it forms a source of delightful and moral entertainment to those more advanced in years." — *Nottingham Review.*

"We recommend this work to the perusal of youth, and the patronage of the rich, it being pregnant with instruction and amusement to all ranks, from the Peer to the Cottager." —*Guardian.*

"This is a very pretty and a very amusing *pic nic* volume, comprising literary gleanings from every department of science, selected with taste, and a due regard to the general reader." — *Sunday Times.*

"It is a very amusing and instructive publication, it performs much in a small space, gives great variety, and forms a volume well calculated to occupy a leisure hour with advantage." —*Philomathic Journal.*

Ein *Probebogen* des laufenden Jahrganges legt die äussere Gestalt vor Augen und wird, in Gemeinschaft mit dem Titel, welcher die Materien, aus denen

sich der Inhalt dieser ZEITSCHRIFT bildet, schon bezeichnet, Plan und Ausführung derselben hinreichend darstellen.

Es erscheinen davon jährlich *zwölf Monat-Hefte*, deren jedes aus 4 bis 5 enggedruckten Bogen in gespaltenen Oktav-Kolumnen besteht, welche am Schlusse eines jeden Jahrganges sich durch zwei Haupttitel zu doppelten Bänden gestalten, die zusammen 900 bis 1000 Seiten füllen. Zu einer grossen Zierde gereichen diesem Unternehmen die zahlreichen *Holzstiche*, welche in der beliebten englischen Manier von Londoner Künstlern geliefert werden, und wovon jeder Jahrgang, als dessen Inhalt erläuternd und die mannigfaltigsten Gegenstände aus Natur, Kunst und Leben darstellend, 80 bis 90 enthalten wird.

Die ganze Subscription auf Einen *Jahrgang* von zwei *Bänden* in zwölf *Lieferungen* (mindestens 900 Seiten Text und 80 Illustrationen) beträgt nur Rthlr. 4. *Conv. M.* oder Fl. 7. 12. Kr. *Rhein.*! — und wird in zwei Terminen, die erste Hälfte im *Januar*, die andere im *Juni*, entrichtet.

Bei dem grossen Interesse, welches neuerdings an der englischen Sprache und Literatur auch namentlich in Deutschland genommen wird, wäre es überflüssig, dieses Unternehmen im Allgemeinen durch weitere Gründe zu rechtfertigen, als diejenigen sind, welche dasselbe durch gediegene Auswahl, Mannigfaltigkeit des Stoffes und die gemeinnützigsten Bedingungen in Anspruch nehmen wird; da es noch überdiess als fremde Journal-Lektüre schon in sich den anerkannten Vortheil bietet: die nützlichste Uebung für das praktische Sprachstudium abzugeben.

In allen soliden Buchhandlungen Deutschlands und der Nachbarstaaten kann man von jetzt an auf den Jahrgang für 1829 (*den ersten auf dem Kontinent erscheinenden*) SUBSCRIBIREN, welche Verbindlichkeit der Bestellung des ganzen Jahrganges, dann aber als unwiderruflich, bestehen muss. —

LEIPZIG, 2. August, 1828.

ERNST FLEISCHER.

# Die Kunst des Gesanges,

theoretisch = praktisch

von

**Adolph Bernhard Marx.**

## Inhaltsanzeige.



Geschichte unserer Zeit.
Das Publikum hat die von dem verstorbenen Buchhändler Friedrich Arnold Brockhaus, unter dem Titel:

aufgenommen; insbesondere vorzugsweise solche schreibungen, die aus neuen und guten Quel leitet sind.

Das Publikum hat die von dem verstorbenen Buchhändler Friedrich Arnold Brockhaus, unter dem Titel:

schreibungen, die aus neuen und guten Qu... bekannt sind.

# Verzeichniß von Büchern

welche

## bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, zu haben sind.

No. 1. Den 9. Februar 1828.

**Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.**

### Das Berliner Kunstblatt

dessen erstes Heft, nach den Ankündigungen vom 27. November und 4. Dezember, am ersten Januar erscheinen sollte, ist zwar verspätet, aber dafür demselben, nach Beseitigung aller Mißverständnisse eine um so wünschenswerthere Stellung gesichert worden. Zur Unterstützung dieser Zeitschrift durch Mittheilung von Aufsätzen, Notizen, Zeichnungen, Entwürfen, Kunstwerken zur Beurtheilung oder Correspondenz-Nachrichten haben sich, außer den Mitgliedern des ursprünglich dazu gebildeten wissenschaftlichen Kunstvereins, von denen keines zurückgetreten ist, noch viele ausgezeichnete Künstler und Kunstgelehrte bereit erklärt. Durch einen Beschluß des verehrlichen Directoriums und des Senates der Königlichen Akademie der Künste ist dieses Blatt mit der höchsten Kunstanstalt des Staates in Verbindung gesetzt und erscheint unter Mitwirkung derselben. Herr Doktor Förster, welchem die Anerkennung gebührt, der Urheber eines so zweckmäßigen Unternehmens zu seyn, ist nach freundschaftlicher Uebereinkunft freiwillig von der Redaktion zurückgetreten, doch bleibt auch er als Mitarbeiter dem Blatte getreu.

Bei dem lebendigen Aufblühen der vaterländischen Kunst unter der Allerhöchsten Ermunterung ihres Königlichen Beschützers, so wie bei der kräftigen Förderung, deren mit jedem Zweige der öffentlichen Volksbildung auch der Kunstunterricht, in den Provinzen wie in der Hauptstadt, sich erfreut, darf ein Unternehmen wie dieses der Unterstützung und Theilnahme des Publikums sicher seyn, und in diesem Vertrauen übernehme ich allein hierdurch die Redaktion des Berliner Kunstblattes.

E. H. Tölken,
Professor a. d. K. Univ., Sekret. d. K. Akad. d. K. u. d. Z. Vorsteher des wissenschaftlichen Kunstvereines.

---

## Ankündigung.

### Zeitgenossen.

### Ein biographisches Magazin für die Geschichte unserer Zeit.

Das Publikum hat die von dem verstorbenen Buchhändler Friedrich Arnold Brockhaus, unter dem Titel: „Zeitgenossen," im Jahre 1816 angelegte Sammlung von Biographien und Charakteristiken merkwürdiger Personen, die der neuern Zeit seit 1789 angehören, mit Beifall aufgenommen. Es sind davon eine erste und eine zweite Reihe, jede von vierundzwanzig Heften, oder überhaupt zwölf Bände erschienen. Schon ein Blick in das Register zeigt, ob diese reichhaltige Sammlung zweckmäßig geleitet worden ist. Indeß bot sich der Verlagshandlung die Bemerkung dar, daß eine Menge biographischer Nachrichten und Einzelheiten, die den wahren Lebensstoff zu einer künftigen Biographie bilden und auch an sich schon als Beiträge zu der Geschichte unserer Zeit beachtet zu werden verdienen, in einer Sammlung, wie die bisherige war, nicht aufbewahrt werden konnten. Ueberall begegnen dem Beobachter der Zeit und ihrer Verhältnisse biographische Züge, die das Bild der Gegenwart beleben. Wie kann er diese flüchtigen Erscheinungen festhalten? Jeder Augenblick bringt Neues, und im Strome des Lebens begräbt eine Welle die andere. Aber die einzelnen Wellen bilden den Strom, und aus den Musivstiften der Biographie entsteht zuletzt das Gemälde eines Zeitalters. Man wende nicht ein, daß dem Zusammentragen von solchen nicht verbundenen Bruchsteinchen aller Reiz höherer Bedeutsamkeit fehle. Denn giebt es schon an sich für den Menschen nichts Anziehenderes als den Menschen selbst, so ist es gewiß nicht reizlos, ausgezeichneten Menschen mit dem Blicke der Theilnahme, der Achtung, der Bewunderung, der Liebe zu folgen, wie sie Schritt vor Schritt auf ihrer Bahn fortschreiten, wie sie bald mit Hindernissen kämpfen, bald ihre Umgebungen beherrschen und bilden, wie sie hervorragen oder sinken, und wie unter dem Zusammenwirken so vielfach begabter Naturen das Zeitalter sich gestaltet, welches die Nachwelt nach den Söhnen des neunzehnten Jahrhunderts benennen wird.

Diese Bemerkung hat uns bewogen, statt eine Dritte Reihe der „Zeitgenossen" zu beginnen, unserer Sammlung eine erweiterte Einrichtung zu geben, wodurch sie für die Kenner und Freunde der Zeitgeschichte noch reichhaltiger werden und den Namen eines allgemeinen biographischen Magazins der Mitwelt wahrhaft verdienen kann. Sie soll daher künftig Folgendes enthalten:

I. Charakteristiken und Biographien denkwürdiger Personen des In- und Auslandes, die unserer Zeit — zunächst seit dem Tode Josephs II., Franklin's und Adam Smith's (1790) — und dem öffentlichen Leben im Staate, in der Kirche, in der Kunst, in der Wissenschaft und im Geschäftsverkehr, oder überhaupt der Geschichte des Menschenlebens durch ihre ausgezeichnete Eigenthümlichkeit angehören. Auch Selbstbiographien, deren Verfasser, wie Herder sagt, weder ärgern noch prangen, sondern lehren und nützen wollen, werden aufgenommen; insbesondere vorzugsweise solche Lebensbeschreibungen, die aus neuen und guten Quellen bearbeitet sind.

II. **Biographische Andeutungen**, oder Grundstriche und Umrisse zu dem Bilde eines ausgezeichneten Individuums unserer Zeit; insbesondere **Nekrologe** denkwürdiger Personen.

III. **Biographisch-geschichtliche Miscellen**, z. B. Anekdoten, einzelne Züge und Handlungen aus dem Leben denkwürdiger Menschen; Berichtigungen biographischer Angaben und Ergänzungen derselben; genealogische Mittheilungen; überhaupt biographische Nachrichten von Personen, welche die öffentliche Aufmerksamkeit beschäftigen.

IV. **Biographische Literatur.** Unter dieser Rubrik werden biographische Werke und Sammlungen, auch Memoiren, Denk- und Gedächtnißschriften, Briefsammlungen und ähnliche Schriften biographischen Inhalts, welche vom Jahre 1827 an im In- und Auslande erschienen sind, angeführt. In Ansehung ihres Gegenstandes aber wollen wir uns hier nicht auf die neue Zeit allein beschränken, sondern auch solche Werke und Schriften, welche die biographische Geschichte **vor** unserer Zeit wahrhaft bereichern, nennen und nach ihrem Gehalte würdigen.

Dieses **biographische Magazin** wird in zwanglosen Heften, jedes zu etwa sechs Bogen, erscheinen, so daß acht Hefte einen Band ausmachen. Bei jedem Bande befindet sich ein Inhaltsverzeichniß; sechs Bände erhalten ein Register.

Unter den denkwürdigen Zeitgenossen, deren Biographien wir, durch ein kräftiges und sicheres Mitwirken vieler geistreichen und erfahrenen Männer unterstützt, hier mitzutheilen gedenken, nennen wir Folgende, ohne jedoch diese Liste als feststehend oder geschlossen anzusehen.

Acevedo, st. 1820. — Adams, John, st. 1826. — Adelung, st. 1806. — Albany, Gräfin von, st. 1824 — Aldini, Graf, st. 1826. — Alexander I., st. 1825. — Alfieri, st. 1803. — Anquetil du Perron, st. 1805. — Aranda, st. 1794. — Arrowsmith, st. 1823. — Assemanni, Simon, st. 1821. — Baggesen, Jens Immanuel, st. 1826. — Barclay de Tolly, st. 1818. — Beccaria, st. 1793. — Becker, Rud. Zachar. st. 1822. — Berchtold, Graf Leop. von, st. 1809. — Bernstorff, Andr. Pet. Graf von, st. 1797. — Bichat, st. 1802. — Blücher, st. 1819. — Bode, Joh. Elert, st. 1826. — Bolivar. — Botsaris, Marko, st. 1823. — Boyer, Präsident der Rep. Haiti. — Brachmann, Louise, st. 1822. — Breislac, Scipio, st. 1826. — Bridgewater, Herzog von, st. 1823. — Burckhard, st. 1817. — Burckhardt, der Astronom, st. 1825. — Burke, st. 1797. — Bülow, Graf von Dennewitz, st. 1816. — Cailliaud. — Canning, st. 1827. — Capodistrias, Graf Johann. — Carmer, Graf von, st. 1801. — Champollion d. J. — Chateaubriand. — Chladny, st. 1827. — Cochrane, Lord. — Constant, Benj. — Cornwallis, Lord, st. 1805. — Czartoryski, Prinz Adam Kasimir, st. 1823. — Damas, Roger, Graf, st. 1823. — Davoust, Fürst von Eckmühl, st. 1823. — Delambre, st. 1822. — Denon, Vincent, Baron, st. 1825. — Derschawin, st. 1819. — Devonshire, Herzogin von, st. 1824. — Dumouriez, st. 1823. — Eugen, Herzog v. Leuchtenberg, st. 1824. — Eynard. — Fichte, st. 1814. — Flaxman, John, st. 1826. — Forster, Joh. Reinh., st. 1798. — Foulton, st. 1815. — Fourcroy, st. 1809. — Foy, Gener., st. 1825. — Francia, D. — Frank, J. P., st. 1821. — Fraunhofer, st. 1826. — Füßli, Heinr., st. 1825. — Galvani, st. 1798. — Garat, Pierre Jean, st. 1823. — Gentz, Friedr. v. — Gifford, Wilh., st. 1826. — Girodet, st. 1824. — Godoi, D. Manuel de, der Friedensfürst. — Göthe. — Gustav III., st. 1792. — Haydn, st. 1809. — Hebel, Joh. Pet., st. 1826. — Herder, st. 1803. — Hermelin, Samuel Gustav Baron von., st. 1820. — Jahn D. — Jameson, Robert. — Jefferson, st. 1826. — Jenner, st. 1823. — Infantado, Herzog von. — Jones, William, st. 1794. — Jordan, Camille, st. 1821. — Kalckreuth, Feldmarschall, st. 1818. — Kant, st. 1804. — Karamsin, st. 1826. — Karl XIV. Johann, König von Schweden. — Kaunitz, st. 1794. — Kellermann, Herzog v. Valmy, st. 1820. — Kemper, Joh. Melchior, st. 1824. — Kien-Long, st. 1799. — Klopstock, st. 1803. — Kotzebue, st. 1819. — Krasicki, st. 1801. — Kutusoff, st. 1813. — Lacepède, Graf, st. 1825. — Laing, Major. — Langeron, Graf von. — Laplace, st. 1827. — Lavater, st. 1801. — Lavoisier, st. 1794. — Levaillant, st. 1824. — Ligne, Fürst Karl Joseph, st. 1814. — Lichtenberg, st. 1799. — Londonderry, Marq. v. (Castlereagh), st. 1822. — Lucchesini, Girolamo, Marchese, st. 1825. — Maddison, James. — Mahmud II. — Massena, st. 1817. — Massenbach, v., st. 1827. — Maximilian Jos., König v. Baiern, st. 1825. — Mazois, st. 1826. — Miranda, General, st. 1816. — Monroe, James. — Montgelas, Graf v. — Moscati, st. 1824. — Mozart, st. 1791. — Müller, Wilhelm, st. 1827. Mungo Park, st. 1811. — Murat, Joachim, st. 1815. — Nelson, st. 1805. — Ney, st. 1816. — Niemeyer, D., Kanzler. — Norberg, st. 1826. — Ochs, Peter, st. 1821. — Oginski, Mich. Kasemir, st. 1803. — Oginski, Mich. Kleophas. — Ouvrard. — Owen, J., st. 1822. — Owen, Robert. — Pedro I., Don, Kaiser von Brasilien. — Pestalozzi, st. 1827. — Piazzi, st. 1826. — Pictet, Karl, st. 1824 — Pictet, Markus August, st. 1825. — Posselt, st. 1794. — Potemkin, Greg., st. 1791. Reichenbach, Georg v., st. 1826. — Reynier, Jean Louis Antoine, st. 1824. — Reynier, General, st. 1814. — Ricci, Scipione de, Bischof von Pistoja, st. 1810. — Richelieu, Herz. v., st. 1822. — Rochefoucauld-Liancourt, Herz. de la, st. 1827. — Roche-Jaquelin, Marie Louise, Marquise de la. — Rochow, Friedr. Eberh. v., auf Rekahn, st. 1805. — Rossini. — Salieri, Antonio, st. 1825. — Scharnhorst, von, st. 1813. — Schlaberndorf, Gust. Graf von, st. 1824. — Schwarzenberg, Fürst Karl von, st. 1820. — Scindiah, st. 1827. — Sergel, st. 1814. — Shelley, Percy Bysshe, st. 1824. — Sonntag, D., in Riga, st. 1827. — Spangenberg, st. 1792. — Staszic, Stanisl., st. 1826. — Steigentesch, Aug. Ernst v., st. 1826. — Suwórow, st. 1800. — Talleyrand, Fürst. — Talma, st. 1826. — Tauentzien, Graf von Wittenberg, st. 1824. — Tempelhoff, Georg Friedr. von, st. 1807. — Tippo-Saheb, st. 1799. — Toll, schwed. Generallieut. — Toussaint-Louverture, st. 1803. — Vauquelin. — Villèle, Graf Joseph von. — Viotti, st. 1824. — Visconti, Ennius Quirinus, st. 1818. — Volney, Graf st. 1820. — Volpato, st. 1803. — Volta, st. 1827. — Voß, J. H., st. 1826. — Washington, st. 1799. — Watt st. 1819. — Weiller, Kajetan von, st. 1826. — Weinbrenner, Friedr. st. 1826. — Wellington. — Wieland, st. 1813. — Wilberforce. — Wille, Joh. Georg, st. 1808. — Winspeare, David. — Winter, Peter von, st. 1825. — Wyttenbach, Daniel, st. 1821. — York, Graf von Wartenburg. — York, Herzog von, st. 1827. — Ypsilantis, Alexander. — Zach, Baron von. — Zajonczeck, Fürst Joseph, st. 1826. — Zamoyski, Graf Andreas, st. 1792. — Zimmermann, Joh. Georg, st. 1795.

Alle Beiträge, welche das Leben dieser und anderer denkwürdigen Zeitgenossen aus echten Quellen darstellen, oder die darüber an andern Orten schon mitgetheilten Nachrichten berichtigen und ergänzen, werden wir mit Dank gewissenhaft benutzen und nach Befinden honoriren.

Man bittet, alle Zusendungen für die „Zeitgenossen" an die unterzeichnete Verlagshandlung zu adressiren.

**Leipzig und Dresden**, den 15. Dezember 1827.

Die Verlagshandlung: **F. A. Brockhaus.** Die Redaction: **F. Ch. A. Hasse.**

---

# Frauentaschenbuch
## für das Jahr 1828.

**Mit 10 Kupfertafeln. Preis 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr.**

Dieses noch immer mit vielem Beifall aufgenommene Taschenbuch ist zum 14ten Male erschienen, und zeigt in seinem neuesten Jahrgange von dem Bemühen des Verlegers, dasselbe mit Beiträgen der beliebtesten Schriftsteller, so wie durch die Leistungen ausgezeichneter deutscher Künstler, und mit typographischer Vollkommenheit, seiner Bestimmung würdig, fortzusetzen. In Betracht der Kupferbeilagen dürfte diesem Taschenbuche wohl ein größerer Kunstwerth, vor vielen andern, zugestanden werden; denn z. B. die Apostelbilder vom Sebaldusgrabe von **Reindels** Meisterhand, haben im In- und Aus-

lande den größten Beifall gefunden, und diese Blätter, so wie die folgenden Darstellungen vom Schönen Brunnen in Nürnberg, dazu die geschätzten Landschaften eines A. Klein von Fr. Geißler, sich selbst dem prüfenden Auge des Kenners und Sammlers empfohlen. Die zarten Compositionen Näckes sind vielfältig in gelungenen Oelkopien verbreitet, die Titelblätter und Verzierungen des ideenreichen Heideloffs von andern Künstlern gerne benutzt worden.

Um nun den Ankauf der sämmtlichen Jahrgänge dieses interessanten Taschenbuchs zu erleichtern, oder die Sammlung mit Fehlenden bei geringen Kosten zu ergänzen, bietet sie der Verleger, so weit der Vorrath der frühern Jahrgänge ausreicht, zu nachstehenden sehr ermäßigten Preisen durch alle Buchhandlungen an:

Die Jahrgänge 1 bis 12, oder 1815 bis 1826, complet für 8 Thlr. oder 14 fl. 24 kr.
Jeder dieser Jahrgänge, einzeln 25 sgr. oder 1 fl. 30 kr.
Für den 13ten Jahrgang (1827) gilt noch der Ladenpreis 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr.

Joh. Leonh. Schrag.

---

Die reichhaltige und berühmte

**Münzsammlung**

des in Helmstedt verstorbenen Professors G. Ch. Beireis soll im Wege der Submission, im Ganzen, oder in Abtheilungen, oder im Einzelnen, an den Meistbietenden verkauft werden. Das Verzeichniss der Sammlung ist in allen Buchhandlungen zu bekommen. Die Gebote werden in portofreien Briefen unter der Addresse L. Leitzmann, Prediger in Riethchen bei Weissensee in Thüringen, erbeten. Am 2. April 1828 wird der Zuschlag erfolgen.

Keysersche Buchhandlung in Erfurt.

---

**Neue Theaterstücke.**

Auffenberg, Jos. Frhr. von, Ludwig der Eilfte in Peronne. Schauspiel in 5 Aufz. Karlsruhe, bei G. Braun. 20 Sgr.
— — Die Schwestern von Amiens. Trauerspiel in 5 Aufz. ebend. 18 Sgr.
sind in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34. zu haben.

---

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu erhalten:

**Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts.**

Erstes bis zehntes Bändchen.

8. Auf feinem franz. Schreibpapier. Geh. 13 Rthlr. 15 Sgr.

Erstes Bändchen: Martin Opitz. 16 Bogen. 1822. 1 Rthlr. 15 Sgr.
Zweites Bändchen: Andreas Gryphius. 15½ Bogen. 1822. 1 Rthlr. 15 Sgr.
Drittes Bändchen: Paul Flemming. 19½ Bogen. 1822. 1 Rthlr. 15 Sgr.
Viertes Bändchen: Rodolf Weckherlin. 15½ Bogen. 1823. 1 Rthlr. 15 Sgr.
Fünftes Bändchen: Simon Dach; Robert Roberthin; Heinrich Albert. 17 Bogen. 1823. 1 Rthlr. 15 Sgr.
Sechstes Bändchen: Friedrich Logau; Hans Aßmann von Abschatz. 15 Bogen. 1824. 1 Rthlr. 15 Sgr.
Siebentes Bändchen: Julius Wilhelm Zinckgref; Andreas Tscherning; Ernst Christoph Homburg; Paul Gerhard. 16½ Bogen. 1825. 1 Rthlr. 10 Sgr.
Achtes Bändchen: Joh. Rist; Daniel Georg Morhof. 13½ Bogen. 1825. 1 Rthlr. 5 Sgr.
Neuntes Bändchen: Georg Philipp Harsdörffer; Johann Klaj; Sigmund von Birken; Andreas Scultetus; Justus Georg Schottel; Adam Olearius; Johann Scheffler. 15 Bogen. 1826. 1 Rthlr. 5 Sgr.
Zehntes Bändchen: Johann Christoph Günther. 13½ Bogen. 1827. 1 Rthlr. 5 Sgr.

Jedes Bändchen, mit Biographien und Charakteristiken der darin enthaltenen Dichter versehen, ist unter besonderm Titel auch einzeln zu den bemerkten Preisen zu erhalten.

Leipzig,

F. A. Brockhaus.

---

**An alle Freunde und Verehrer von C. F. van der Velde.**

Von C. F. v. d. Velde's sämmtlichen Schriften, 3te verbesserte Auflage, herausgegeben von C. A. Böttiger und Th. Hell, in 25 Bänden auf Velinpapier mit des Verf. Bildniß, ist der 25te (letzte) Band erschienen und an alle namhafte Buchhandlungen versandt worden.

Um nun bei dieser so schönen als kostspieligen Auflage noch zu retten, was die Nachdrucker in Canstadt, Stuttgart und Wien übrig gelassen haben, erbieten wir uns hierdurch, den Preis der Unterzeichnung von 21 Rthlr. Preuß. Cour. bis zur Ostermesse 1828 noch fortbestehen zu lassen, und jede rechtliche Buchhandlung in den Stand zu setzen, das ganze Werk ohne weitern Nachschuß an Porto rc., dafür liefern zu können.

Der nachherige Ladenpreis ist unabänderlich 28 Thlr.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

---

In allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) ist so eben folgendes empfehlungswerthe Buch angekommen:

**Der gesunde Mensch,**

oder kurze und gründliche Anleitung, sich vor Krankheiten und herrschenden Seuchen zu bewahren, die Gesundheit zu befestigen, den Körper und die Sinne zu stärken, so wie ein glückliches und hohes Alter zu erreichen, nebst

einfachen Rettungsmitteln

bei plötzlich entstandenen Unglücksfällen und dem Verhalten bei Verletzungen.

Ein nothwendiges und nützliches Hülfsbuch für Jedermann, auch für den Unterricht der Jugend.

Von Dr. J. Neunzig.

Düsseldorf. Schaub. Geheftet Preis 16 gGr. 20 Sgr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Ja wohl für Jedermann, denn nur der gesunde Mensch kann die Freuden des Lebens genießen, ihm lacht die Natur mit allen ihren Reizen, sein Herz schlägt ruhig, sein Schlaf ist erquickend, und jeden Morgen erwacht er neugestärkt, sich fähig fühlend zur Verrichtung seiner Arbeit.

---

Bei Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Theater-Revue, gehalten in freien Versen. Ein Neujahrs-Geschenk den Freunden der Königl. Bühnen gewidmet vom Dr. Credit. 5 Sgr.

Das moderne Berlin, ein Winterscherz für fröhliche Leser. Von einem gänzlich unbekannten Verfasser. 5 Sgr.
Berlin, im Januar 1828.
Heinrich Burchhardt.

An alle Gebildete.
Die fünfte, tausendfach bereicherte und sorgsam verbesserte Auflage von dem
Handbuch der Fremdwörter
in deutscher Schrift- und Umgangsprache,
zum Verstehen und Vermeiden dieser mehr oder minder entbehrlichen Ausdrücke;
von
Dr. Fr. E. Petri, Kirchenrath und Professor,
ist nun erschienen und der erste Band, A—H, bei uns und in allen namhaften Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.)
zu haben:

Bis zur Ostermesse 1828 gilt noch die Vorauszahlung von 2 Rthlr. 15 Sgr. oder 4 Fl. 30 Xr. rheinl. und Sammler erhalten auf sechs Exemplare das siebente für ihre Bemühung. Der zweite Band wird unentgeltlich und ohne alle Vergütung an Porto rc. nachgeliefert.

Bei nur flüchtiger An- und Durchsicht dieses Wörterbuchs wird hoffentlich Jedem die ungemeine Reichhaltigkeit und Zweckmäßigkeit, verbunden mit fehlerfreiem Druck und schönem Papier, neben ungewöhnlicher Wohlfeilheit gefallen.

Nach der Ostermesse 1828 tritt unabänderlich der volle Ladenpreis von 4 Rthlr. oder 7 Fl. 12 Xr. rheinl. ein.
Dresden und Leipzig.
Arnoldische Buchhandlung.

So eben ist bei mir erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buchhandlung unter den Linden No. 34.) zu erhalten:
Thaddäus Kosciuszko. Dargestellt von Karl Falkenstein. Gr. 8. 19 Bogen auf gutem Druckpapier. 1 Rthlr. 10 Sgr.
Leipzig.
F. A. Brockhaus.

Neue Schriften über Homöopathie.
Dr. S. Hahnemanni materia medica pura, sive doctrina de medicamentorum effectibus in corpore humano sano observatis etc. Tomus Is. gr. 8. 2 Thlr. 22½ Sgr,
D. Bigel. Examen théoretique et pratique de la méthode curative du Dr. Hahnemann, nommé Homéopathie. 2 Tomes. br. 3 Thlr.
welche in der Arnoldischen Buchhandlung erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No 34.) zu haben sind.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu erhalten:
Shakspeare's
Schauspiele
erläutert
von
Franz Horn.
Vier Theile.
Gr. 8. Auf gutem Druckpapier. 6 Rthlr. 15 Sgr.

Erster Theil: Einleitung („Shakspeare in Deutschland"); Macbeth; Julius Cäsar; Der Kaufmann von Venedig; König Lear; Romeo und Julia; Viel Lärm um nichts; Titus Andronikus; Othello. 23 Bogen. 1823. 1 Thlr. 20 Sgr.
Zweiter Theil: Hamlet; Der Sturm; Ein Wintermärchen; Was ihr wollt; Wie es Euch gefällt; König Johann; König Richard II.; König Heinrich IV., erster Theil; 19½ Bogen 1825. 1 Thlr. 15 Sgr.
Dritter Theil: König Heinrich IV., zweiter Theil; König Heinrich V.; König Heinrich VI., erster, zweiter und dritter Theil; König Richard III.; König Heinrich VII.; Zähmung einer Widerspenstigen; Zwei Edelleute von Verona; Timon von Athen; Ende gut Alles gut. 21 Bogen. 1826. 1 Thlr. 20 Sgr.
Vierter Theil: Corialanus; Antonius und Kleopatra; Verlorene Liebesmüh; Troilus und Kressida; Cymbelyn; Die lustigen Frauen von Windsor; Ein Sommernachtstraum; Maaß für Maaß; Das Lustspiel der Irrungen; Perikles; Anhang: Andeutungen über einige bestrittene Dramen Altenglands und Shakspeare's, über Ludwig Tieck's Verdienst um dieselben und über die Musik in Shakspeare's Schauspielen. 22 Bogen. 1827. 1 Thlr. 20 Sgr.
Leipzig.
F. A. Brockhaus.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist so eben erschienen und zu haben:
Ueber die Entwicklung
der
productiven und commerziellen Kräfte des
Preußischen Staates.
Preis 20 Sgr.

Diese Schrift, welche in gedrungener Kürze die wichtigsten Staats-Interessen behandelt, und mit eben so viel Klarheit als Sachkenntniß verfaßt ist, glauben wir mit Recht allen Behörden so wie allen Klassen der productiven Gesellschaft, insbesondere aber dem Preußischen Handelsstande empfehlen zu können.

In der unterzeichneten Buchhandlung ist so eben erschienen:
Die Denkmale
germanischer und römischer Zeit
in den
Rheinisch-Westphälischen Provinzen,
untersucht und dargestellt von
Dr. Wilhelm Dorow.
2ter Band, in 4to, mit 31 Steintafeln und 1 Grundrisse in Kupfer in Folio.
Auch unter dem besonderen Titel als für sich bestehendes Ganze:
Römische Alterthümer
in und um
Neuwied am Rhein.
mit Grundrissen, Aufrissen und Durchschnitten des daselbst ausgegrabenen Kastells, und Darstellung der darin aufgefundenen Gegenstände.
Preis 12 Rthlr.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

# Verzeichniss von Musikalien

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 2. Den 16. Februar 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

## Anzeige

neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

*Für Orchester.*

**Onslow**, G. Ouverture de l'Opéra: le Colporteur. (Der Hausirer) 1 Rthlr. 18 Sgr.

*Für Bogeninstrumente.*

**Bériot**, C. de. Op. 1. Air varié p. Violon, av. accomp. de Violon, Alto & Basse. In D moll. 16 Sgr.

— — Op. 2. Idem pour idem. In D. 20 Sgr.

— — Op. 3. Idem pour Violon av. Orchestre. In E. 1 Rthlr. 2 Sgr.

— — Op. 5. Air Montagnard varié p. id. av. Quat. In B. 16 Sgr.

— — Op. 7. 5me Air varie p. id. av. Orchestre. In E. 1 Rthlr. 2 Sgr.

**Kreutzer**, J. Op. 20. 3 Quat. p. 2 Violons, Alto & Violoncelle. No. 1. 2. 3. à 28 Sgr.

**Rode**, P. Op. 23. 11me Concerto p. Violon av. Orch. In D. 2 Rthlr. 12 Sgr.

— — Op. 24. 2 Quatuors p. Violon av. accomp. d'un 2d Violon, Alto & Violoncelle. No. 1. in C moll. No. 2. in G. à 1 Rthlr. 10 Sgr.

— — Premier Solo p. Violon, avec moyen Orchestre. Tiré de l'Op. 24. No. 1. in C. 1 Rthlr. 18 Sgr.

— — Op. 25. Air Allemand. 6me thème varié p. Violon, av. accomp. d'un 2d Violon, Alto & Vclle. In D. 20 Sgr.

**Romberg**, A. Op. 67. & posthume. 3 Quatuors p. 2 Violons Alto et Violoncelle. 9me Suite des Quatuors. No. 1. 2. 3. à 1 Rthlr. 10 Sgr.

— — Op. 25. Das Lied von der Glocke, v. Schiller. In Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell. 2 Rthlr. 20 Sgr.

**Weber**, C. M. von. Abu Hassan. Opéra arrangé p. 2 Violons, Alto & Violoncelle. 2 Rthlr. 12 Sgr.

**Dotzauer**, J. J. F. Op. 92. Rondoletto p. Violoncelle. Av. Orchestre. In D. 1 Rthlr. 22 Sgr.

*Für Blasinstrumente.*

**Dressler**, R. Op. 67. 3 gr. Duos concertants p. 2 Flûtes. 1 Rthlr. 26 Sgr.

**Gumlich**, F. Introduction, Andante et Rondo p. Basson. Av. Orchestre. In F. 1 Rthlr. 10 Sgr.

**Jacobi**, Ch. Op. 6. Potpourri pour Basson. Avec Orchestre. 1 Rthlr. 18 Sgr.

**Kuhlau**, F. Op. 80. 3 Duos p. 2 Flûtes. 1 Rthlr. 18 Sgr.

— — Op. 81. 3 idem pour idem. 1 Rthlr. 18 Sgr.

**Reisinger**, M. J. Op. 19. Ouverture pour musique militaire (Flûte in Es, 2 Clarinettes in Es, 4 Clarinettes in Es, 4 Clarinettes in B, 2 Cors in Es, 2 Cors in B, 2 trompettes in Es, 2 Bassons, Contrebassen et Serpent 3 trombonnes, petit Tambour et grand Tambour.)

**Ries**, F. Op. 145. 3 Quatuors p. Flûte, Violin, Alto & Violoncelle. No. 1. 2. 3. à 1 Rthlr. 10 Sgr.

**Tulou**. Op. 46. L'Angelus, Fantasie p. Flûte. Av. Orchestre. 24 Sgr.

**Weber**, C. M. v. Abu Hassan. Opéra arrangé p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. 2 Rthlr. 12 Sgr.

**Winter**, P. Airs favoris de l'Opéra: Le sacrifice interrompu. (das unterbrochene Opferfest) arrangés pour Flûte seule par R. Dressler. Liv. 1. 12 Sgr.

*Für das Piano-Forte.*

**Beethoven**, L. van. Op. 29. Grand Quintuor de Violon, arrangé à 4 mains par X. Gleichauf. In C. 1 Rthlr. 6 Sgr.

**Bériot**, C. de. Op. 1. Air varié p. Piano & Violon obl. In D moll. 16 Sgr.

— — Op. 2. Air varié pour idem. In D. 20 Sgr.

— — Op. 3. Idem pour idem. 20 Sgr.

— — Op. 4. Trio pour Pianof. Violon et Violoncelle, composé sur des motifs de l'Opéra: Robin des bois. (Der Freischütz) In D. 1 Rthlr. 2 Sgr.

— — Op. 5. Air Montagnard varié p. Piano av. Violon obligé. In B. 24 Sgr.

— — Op. 7. 5me Air varié pour idem. In E. 24 Sgr.

**Dotzauer**, J. J. F., Op. 92. Rondoletto p. Pianof. av. Vclle obligé. In D. 24 Sgr.

**Herz**, H. Op. 37. Rondo p. Pianoforte seul, sur un choeur de l'Opéra: Moïse de Rossini. 24 Sgr.

— — Op. 38. Variations pour idem. Sur l'air favori: Sul margine d'un rio. 16 Sgr.

— — Op. 39. 3 Airs variés pour idem. No. 1. Partant pour la Syrie. — No. 2. La Suissesse au bord du lac. — No. 3. Were a nodden. Air ecossais. à 12 Sgr.

— — Op. 40. Rondoletto pour idem. 20 Sgr.

— — Trois Airs de Ballets de l'Opera: Moïse de Rossini, arrangés en Rondeaux p. Pfte. No. 1. 2. 3. à 16 Sgr.

**Herz et Lafont**. Op. 42. Variations brillantes sur la marche favorite de Moïse. Pour Pianof. & Violon. 1 Rthlr. 2 Sgr.

— — Op. 42. Pour Pianof. & Flûte. 1 Rthlr. 2 Sgr.

**Kalkbrenner**, F. Op. 40. Marche à 4 mains. In D. 6 Sgr.

— — Op. 78. Introd. & Rondino p. Pianof., composé sur l'air favori de Salieri: Ahi povero calpigi. 12 Sgr.

**Kill**, I. 2 Polonoises pour Pianoforte 12 Sgr.

**Kuhlau**, F. Op. 51. 3 grandes Sonates p. Pianoforte & Flûte obl. arr. d'après les Quintuors pour Flûte. No. 1. 2. 3. à 1 Rthlr. 12 Sgr.

Kuhlau, F., Op. 51. 3 gr. Sonates p. Pianof. à 4 mains, arr. d'après les Quintuors pour Flûte. No. 1. 2. 3. à 1 Rthlr. 10 Sgr.

— — Op. 71. Gr. Sonate p. Pianof. & Flûte obl. In E moll. 1 Rthlr. 18 Sgr.

— — Op. 83. 3 Sonates pour idem. No. 1. 2. 3. à 1 Rthlr. 2 Sgr.

Labarre et C. de Bériot. Fantaisie p. Pianoforte et Violon, composée sur le choeur des drapeaux de l'Opera: Le siège de Corinthe, de Rossini. 20 Sgr.

Mozart, W. A. Op, 8. 2 Sonates à 4 mains, arr. des Sonates p. Piano et Violon obl. par X. Gleichauf. No. 1. 2. à 1 Rthlr. 2 Sgr.

— — Op. 19. Divertissement p. Violon, Alto et Violoncelle, arr. à 4 mains par X Gleichauf. 1 Rthl. 20 Sgr.

— — Fugue composée p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. arr. à 4 mains par X. Gleichauf. 16 Sgr.

Mühlenfeldt, Ch. Op. 49. Gr. Rondo avec introduction à 4 mains. 1 Rthlr. 2 Sgr.

— — Op. 50. Divertissement pour Pianof. et Violon obligé. 1 Rthlr. 2 Sgr.

Onslow, G. Ouverture de l'Opéra: Le Colporteur (Der Hausirer) Pour Pianof. et Violon. 12 Sgr.

— — Ouverture de idem. Pour Pianoforte seul. 8 Sgr.

— — Ouverture de idem. arr. à 4 mains. 14 Sgr.

Potter, Cipr. Op. 14. Duo concertant pour Pianoforte et Violon. Avec accomp. de l'Orchestre. 2 Rthlr. 20 Sgr.

— — Op. 14. Idem. Sans accomp. de l'Orchestre. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Rahles, F. Op. 3. Rondo brill. p. Pfte. & Violon. 12 Sgr.

Ries, F. Op. 148. No. 1. Marche de l'Opéra: Aline. Avec Variations à 4 mains. 20 Sgr.

— — Op. 149. No. 1. Songe Danois. Av. Variat. pour Pianoforte. 12 Sgr.

— — Op. 149. No. 2. Songe Allemand. Av. Variat. pour idem. 12 Sgr.

Rink, Ch, H. Op. 86. Sonate à 4 mains, d'une difficulté progressive. 18 Sgr.

Rode, P. Premier Solo p. Violon, avec accomp. du Piano-Forte. Tiré de l'Op. 24. No. 1. 24 Sgr.

— — Op. 25. Air Allemand. 6me thème varié p. Violon. Avec accomp. du Pianoforte. 24 Sgr.

Tulou. Op. 46. L'Angelus. Fantaisie p. Pianoforte et Flûte obligée. 24 Sgr.

*Für Guitarre.*

Hünten, P. E. Op. 28. Le bouquet. 6 Walzes et Sauteuses p. Guit., Flûte (on Violon) et Alto. 16 Sgr.

— — Divertissement concertant pour 2 Guitarres. 12 Sgr.

Kreutzer I. Op. 17. 12 pièces amusantes p. Guitarre seule. 12 Sgr.

Paulian, A. Op. 1. Airs et Variations chantées par Madame Catalani. arr. p. Guitare seule. 12 Sgr.

*Für Gesang, mit Pianoforte-Begleitung.*

Kreutzer, Conradin. Vier Waldlieder, gedichtet von W. Kilger. Der Frau Anna Milder gewidmet. 12 Sgr.

Liste, A. Op. 17. 6 Lieder. 1tes Heft. 20 Sgr.

— — Op. 17. 6 Lieder. 2tes Heft. 20 Sgr.

*Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.*

Gleim, J. A. Liedersammlung für die Morgen-Andachten der Königl. Preuss. Gymnasien. Partitur. 1 Rthlr.

— — Die vier Singstimmen zusammen. 1 Rthlr. 20 Sgr.

— — Eine jede Singstimme. 12½ Sgr.

Kuhlau, F. Neun vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. Dem Copenhagner Studenten-Vereine gewidmet. 1 Rthlr. 2 Sgr.

---

**Anzeige von 3 Musikwerken,**
worauf bis
**zum 31. März**
in allen Buch- und Musikhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34.) Subscription angenommen wird.

## I. Musikalisches Lexicon
oder
### Erklärung und Verdeutschung

**aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache und mit erläuternden Beispielen in alphabetischer Ordnung**

Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren, so wie für angehende Musiker und überhaupt für alle Freunde der Musik, welche sich über die Ausdrücke in der Musik zu belehren, das Nöthigste von den Tonwerkzeugen zu wissen, und das Wichtigste von den vorzüglichsten Tonsetzern und Tonkünstlern alter und neuer Zeit zu erfahren wünschen. In 2 Abtheilungen von J. E. Heuser. Subscriptionspreis für jede Abtheilung 22½ Sgr., mit 1 Exemplar Amphion, für Freunde des Gesanges und Pianofortespiels von Dotzauer, 1r. Jhrg 1 Rthlr. darauf als Prämie gratis.

## II. Der Lehrmeister im Orgelspiel
### beim öffentlichen Gottesdienste.

Eine Sammlung von mehreren ausgesetzten Chorälen, mit leichten und zweckmäfsigen Vor- und Zwischenspielen, nebst einigen Chorälen für Blasmusik arrangirt, für hohe Festtage zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, für angehende Orgelspieler.

In zwei Bändchen von W. A. Müller.

Subscriptionspreis für jedes Bändchen 20 Sgr.

## III. Musikalischer Blumenkranz.

Eine Sammlung leichter und gefälliger Musikstücke zur angenehmen Unterhaltung am Pianoforte für mittlere Pianofortespieler, von W. A. Müller. II. Jahrg. in vier Heften. Subscriptionspreis für jedes Heft 10 Sgr.

Wie sehr Herr Kantor W. A Müller es versteht, in seinen Kompositionen das Leichte mit dem Angenehmen und Gefälligen zu verbinden, hat er in seinen bisherigen Arbeiten genugsam bewiesen und sich dadurch verdienten Beifall allgemein erworben.

Frei-Exemplare werden von allen 3 Werken auf 6 Exemplare 1, auf 11 Exemplare 2 gegeben, die Namen der Unterzeichner werden vorgedruckt.

Mit Anfang April treten die um die Hälfte erhöhten Ladenpreise ein.

Meissen, im Januar 1828.

Goedsche Buch- und Musik-Handlung.

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, zu haben sind.

**No. 2.** Den 16 Februar 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

So eben ist das erste Heft des

## Berliner Kunstblattes

herausgegeben
unter Mitwirkung
der Königlichen Akademie der Künste
und
des wissenschaftlichen Kunstvereines
von

**E. H. Toelken,**

ord. Prof a. d. Univers., Secretair der Königl. Akademie d. Künste u. d. Z. Vorsteher des wissenschaftlichen Kunstvereines

erschienen und enthält:

1) Nachrichten über die während des letzten Jahres aufgenommenen Mitglieder der Königl. Akademie der Künste mit biographischen Notizen über Gérard, Granet, Hersent, Richomme, Longhi, Beck, Stackelberg rc.
2) Die Nereide Galene in plastischer und malerischer Darstellung, als symbolische Personification der Meeresstille, von E. H. Toelken.
3) Ueber die neuesten Ausgrabungen in Pompeji, nach Mittheilungen des Malers und Architecten Herrn Zahn, von Dr. F. Förster.
4) Ueber Rauch's Modell zu dem Denkmal A. H. Franke's, von Dr. F. Förster.
5) Ueber die letzten Kunstausstellungen in Rom, aus brieflichen Mittheilungen.
6) Miscellaneen der neuesten Kunstgeschichte, von Dr. C. Seidel. I. Canova's Denkmal.
7) Verzeichniß sämmtlicher Mitglieder der Königl. Akademie der Künste, so wie der Mitglieder des wissenschaftlichen Kunstvereines.

Die beiden Kupferblätter enthalten eine Zeichnung des Franke'schen Denkmals, und zwei Darstellungen der Galene.

Von dem Kunstblatte erscheint im Laufe jedes Monates 1 Heft in 4. mit 1 oder 5 lithographirten oder radirten Blättern. Der Preis des Jahrgangs ist 6 Rthlr. Alle Buchhandlungen und Postämter des In- und Auslandes nehmen Subscription darauf an.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

Das

## Berliner Kunstblatt

dessen erstes Heft, nach den Ankündigungen vom 27. November und 4. Dezember, am ersten Januar erscheinen sollte, ist zwar verspätet, aber dafür demselben, nach Beseitigung aller Mißverständnisse eine um so wünschenswerthere Stellung gesichert worden. Zur Unterstützung dieser Zeitschrift durch Mittheilung von Aufsätzen, Notizen, Zeichnungen, Entwürfen, Kunstwerken zur Beurtheilung oder Correspondenz-Nachrichten haben sich, außer den Mitgliedern des ursprünglich dazu gebildeten wissenschaftlichen Kunstvereins, von denen keines zurückgetreten ist, noch viele ausgezeichnete Künstler und Kunstgelehrte bereit erklärt. Durch einen Beschluß des verehrlichen Directoriums und des Senates der Königlichen Akademie der Künste ist dieses Blatt mit der höchsten Kunstanstalt des Staates in Verbindung gesetzt und erscheint unter Mitwirkung derselben. Herr Doktor Förster, welchem die Anerkennung gebührt, der Urheber eines so zweckmäßigen Unternehmens zu seyn, ist nach freundschaftlicher Uebereinkunft freiwillig von der Redaktion zurückgetreten, doch bleibt auch er als Mitarbeiter dem Blatte getreu.

Bei dem lebendigen Aufblühen der vaterländischen Kunst unter der Allerhöchsten Ermunterung ihres Königlichen Beschützers, so wie bei der kräftigen Förderung, deren mit jedem Zweige der öffentlichen Volksbildung auch der Kunstunterricht, in den Provinzen wie in der Hauptstadt, sich erfreut, darf ein Unternehmen wie dieses der Unterstützung und Theilnahme des Publikums sicher seyn, und in diesem Vertrauen übernehme ich allein hierdurch die Redaktion des Berliner Kunstblattes.

E. H. Tölken,
Professor a. d. K. Univ., Sekret. d. K. Akad. d. K. u. d. Z. Vorsteher des wissenschaftlichen Kunstvereines.

---

## Das Berliner Conversations-Blatt 1828

redigirt vom Dr. F. Förster und Willibald Alexis hat durch einige Aufsätze in dem Januarheft eine so allgemeine Nachfrage erregt, daß ein neuer Abdruck nothwendig zu werden scheint. Wir ersuchen deshalb nachträgliche Bestellungen sobald als möglich zu machen, um die Auflage danach einrichten zu können.

Aus dem Inhaltsverzeichnisse dieses Monats führen wir an: Warum ist der Oberon von C. M. v. Weber noch nicht in Berlin zur Aufführung gekommen? von C. S. — Dieselbe Frage in einem detaillirten Aufsatze beantwortet von den Bevollmächtigten der v. Weber'schen Erben, Herren Prof. Lichtenstein und H. Beer. — Türkische Musik. Griechische Musik. Zwei Lieder von F. F. — Ueber die von der Königl. Theaterintendantur gegen das Recensir-Unwesen ergriffene Maaßregel. — Eine Ode von dem Grafen Platen. — Die Traumbraut, eine Novelle. — Das Königliche Theater (vierzehn Theses wider dasselbe). — Oberon und der Windmüller in Potsdam. — Kritik über das Trauerspiel in Tyrol, von Immermann — Mehrere Berichte über das Königstädtische Theater. — Berichte über die neueste französische und

englische Literatur. — Correspondenzen aus München, Wien, Dresden, Neapel, Paris u. s. w.

In einem besonderen Artikel: „Berliner Conversation" findet man Alles, was in den Salons von Berlin in politischer, artistischer, dramaturgischer und literarischer Hinsicht Aufsehn erregt, zur Sprache gebracht. —

Von diesem Journal erscheinen wöchentlich 5 Nummern; der Preis des Jahrgangs ist 9 Rthlr., halbjährlich 5 Rthlr.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

Die Hinrichssche Buchhandlung in Leipzig hat am 4. Februar an alle Besteller versandt:

**Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst,**

in Verbindung mit mehreren gelehrten Männern herausgegeben vom Hofrath und Prof. Pölitz.

1828. März.

Inhalt: 1) Ueber das Steigen und Sinken der europäischen Völker rc. von Pölitz. 2) Die Resultate der Congreßverhandlungen über ein gemeinschaftliches Zoll- und Handelssystem unter mehrern teutschen Bundesstaaten, von v. Meseritz. 3) Die geschichtliche Unterlage des innern Staatslebens. 1r Beitrag zur Polemik der Jahrbücher. 4) J. S. Ersch, von Pölitz. 5) Wie geschah es, daß Frankreich katholisch blieb? von Tzschirner. 6) Neueste Literatur: Görres; Mareet de la Roche; Martens; Alex. Müller; Rohrer; Tappe; v. Weber.

Auch haben sich den berühmten Mitarbeitern noch angeschlossen: Luden in Jena. Voigt und Schubert in Königsberg. Stenzel in Breslau.

Der Subscriptionspreis für den ganzen Jahrgang ist 6 Thaler.

---

Durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) ist jetzt von mir zu beziehen:

Müller, Wilhelm, Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Erstes Bändchen. Zweite Auflage. Dessau, Ackermann. 1826. 8. 1 Thlr.

— —, Derselben zweites Bändchen. Dessau, Ackermann. 1824. 8. 1 Thlr.

— —, Lieder der Griechen. 1821. Erstes Heft. Zweite Auflage. Dessau, Ackermann. 1825. 8. 7½ Sgr.

— —, Derselben zweites Heft. Dessau, Ackermann. 1822. 8. 7½ Sgr.

— —, Neueste Lieder der Griechen. Leipzig, Voß. 1824. 8. 7½ Sgr.

In meinem Verlage erschien früher:

Müller, Wilhelm, Neue Lieder der Griechen. 2 Hefte. 1823. 8. 10 Sgr.

— —, Homerische Vorschule. Eine Einleitung in das Studium der Ilias und Odyssee. 1824. Gr. 8. 25 Sgr.

Leipzig.

F. A. Brockhaus.

---

## Für Lesebibliotheken.

In allen soliden Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) ist zu haben:

Die weiße Dame, oder nächtliche Abentheuer des Feuerritters. Wundergeschichte der Vorzeit. Mit 1 Kupfer. 8. Leipzig. Rein'sche Buchhandlung.

Die weiße Dame als Oper hat so vielen Beifall gefunden, warum sollte es nicht auch eine Erzählung. Der Stoff der oben angezeigten gründet sich auf die Geschichte der Vorzeit, in welcher die Ritter auf ihren Burgen hausten und sich an ihre Thaten Wunder an Wunder reiheten. Die Erzählung ist sehr hübsch geschrieben und die Spannung wird bis ans Ende gesteigert. Uebrigens ruft der Verfasser mit diesem Geschenk die alte Zeit, in welcher eine Rittergeschichte die Lieblingslektüre der Lesewelt war, wieder ins Gedächtniß zurück, und erwirbt sich durch diese anziehende Erzählung den lebhaften Dank der Lesewelt, welche sich mit dieser Geschichte einen Abend angenehm unterhalten will.

---

Bei mir ist erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes (in Berlin durch die Schlesingersche Buchhandlung unter den Linden No. 34.) zu erhalten:

**Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte.**

Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben von **Wilhelm Traugott Krug.**

In vier Bänden.
Erster und zweiter Band.
A—M.

Gr. 8. 48 und 52½ Bogen auf gutem Druckpapier. Subscriptionspreis des Bandes 2 Thlr.

Einstweilen dauert der Subscriptionspreis fort, später tritt aber ein bedeutend erhöhter Ladenpreis ein. Der dritte und vierte Band dieses Werks werden im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Leipzig. F. A. Brockhaus.

---

**Professor Dr. C. G. D. Stein's Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mittel-Europa.** Eine Schilderung der Länder und Städte, ihrer Bewohner, Naturschönheiten, Sehenswürdigkeiten u. s. w. 3s Bdchn.

Auch unter dem Titel:

Reise durch Sachsen, Böhmen, Mähren nach Wien und Schlesien, so wie die Donaureise von Ulm bis Preßburg. 24 Bogen mit 1 Ansicht von Wien und 1 Charte von Oestreich. 8. Leipzig. Hinrichs. 1 Rthl. 15 Sgr.

Der äußerst billige Subscriptionspreis ist 4 Rthlr. 12 Gr. Conv. Münze oder 4 Rthlr. 20 Sgr. oder 8 Fl. 6 Kr. für 6 Theile complet.

Dieses Bändchen enthält unter andern die Beschreibung von Wittenberg, Dessau, Halle, Merseburg, Leipzig, Meißen, Dresden, Freiberg, der sächsischen Schweiz, Teplitz, Carlsbad, Eger, Marienbad, Prag, Iglau, Wien, Baden, Ulm, Ingolstadt, Regensburg, Passau, Linz, Preßburg, Brünn, Olmütz, Breslau, dem Riesengebirge, Liegnitz, Hirschberg, Schweidnitz, Frankfurt a. d. O. Mit Recht erfreut sich dieses Unternehmen des allgemeinsten Beifalls, da der rühmlichst bekannte Verfasser darin nichts übergangen hat, was irgend dem wißbegierigen Reisenden zu wissen noth ist, und bildet demnach den vollständigsten und neuesten Wegweiser durch die bezeichneten Orte.

# Verzeichniss von Musikalien

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in
**Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden No. 34. zu haben sind.

No. 3. Den 31. März 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist mit allergnädigsten Königl. Preussischen, Baierischen, Sächsischen und Grossherzogl. Hessen-Darmstädtischen Privilegien gegen Nachdruck aller Arrangements, erschienen und in allen Musikhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

## Oberon.

**Romantische Oper in drei Aufzügen**
Musik von
**Carl Maria von Weber.**

1. Der vollständige Klavier-Auszug vom Componisten, (m. Bemerk. der Instrum. nach d. Part.) 6 Thl. 15 Sgr.
2. Derselbe m. d. Portrait des Componisten 7 Thl. 15 Sgr.
3. Derselbe mit der für London componirten Tenor-Scene und Arie . . . . . . . . . 7 Thlr.
4. Hieraus alle Arien, Duetten, Terzetten etc. etc., in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
5. Der vollständige Auszug mit leichter Pianoforte-Begleitung von Wustrow . . . . 5 Thlr. 20 Sgr.
6. Hieraus alle Arien, Duetten, Terzetten etc. etc., in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
7. Die beliebtesten Gesangstücke mit Begleitung der Guitarre, von C. Blum. . . . . 1 Thlr. 7½ Sgr.
8. Diese Gesangstücke in einzelnen Nummern.
9. Der vollständige Auszug für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte) . . . . . . 4 Thlr.
10. Der vollständige Auszug für das Pianoforte zu 4 Händen (mit Hinweglassung der Worte) 6 Thlr. 15 Sgr.
11. Die vollständige Oper für Militair-Musik in Partitur . . . . . . . . . . . . 23 Thlr.
12. Desgl. für 9stimmige Harmonie-Musik, in Stimmen, von Weller. . . . . . . . . 8 Thlr. 5 Sgr.
13. Desgl. im Quartett für 2 Violinen, Alt und Bass, arr. von C. W. Henning. . . . . . . . 5 Thlr.
14. Desgl. im Quartett für Flöte, Violine, Alt und Bass, arr. von Gabrielsky . . . . 5 Thlr. 10 Sgr.
15. Desgl. für 2 Viol., arr. von C. W. Henning. 3 Thlr.
16. Desgl. für 2 Flöten, arrang. von Gabrielsky. 4 Thlr. 5 Sgr.
17. Desgl. für 1 Violine, arrang. von C. W. Henning. 1 Thlr. 10 Sgr.
18. Desgl. f. 1 Flöte, arr. v. Gabrielsky. 1 Thl. 10 Sgr.

Ausserdem ist aus dieser Oper in folgenden Arrangements allein zu haben: die

### Ouverture

1. Für das Pianof. allein, arr. vom Componisten 15 Sgr.
2. Desgl. im leichten Style, arr. von Wustrow 15 Sgr.
3. Für das Pianoforte zu vier Händen . . 27½ Sgr.
4. Für Pianoforte und Violine
5. Für Orchester (in Stimmen) . . 2 Thlr. 15 Sgr.
6. Für Militair-Musik (in Partitur) arr. von Weller. 2 Thlr. 15 Sgr.
7. Für 9 stimmige Harmonie-Musik (in Stimmen. 1 Thlr. 15 Sgr)
8. Im Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell. arr. von C. W. Henning . . . . . 25 Sgr,
9. Im Quartett für Flöte, Violine, Alt und Violoncell. arr. von Gabrielsky . . . . . . 25 Sgr,
10. Für 2 Violinen, arr. von C. W. Henning 15 Sgr.
11. Für 3 Flöten, arr. von Gabrielsky . 22½ Sgr.
12. Für 2 Flöten, arr. von Gabrielsky . 15 Sgr.

**Potpourris, Variationen, Tänze etc. nach Melodieen dieser Oper.**

Dotzauer. Caprice pour Vcelle. et Pianof. Op. 96. 25 Sgr.
Fürstenau. Grandes Variations pour Flûte, avec Acc. d'Orchestre . . . . . . . 1 Thlr. 20 Sgr.
— — Dito. avec Acc. de Quatuor. 25 Sgr.
— — Dito. avec Acc. de Pianof. 20 Sgr.
Gabrielsky. 1 Potpourri pour Flûte, avec Acc. de Pianof. . . . . . . . . . . 1 Thlr. 5 Sgr.
— — 2d Potpourri dito 1 Thlr. 10 Sgr.
— — Trois thèmes variés pour 1 Flûte. No. 1. 2. 3. à 15 Sgr. . . . . . . . . . 1 Thlr. 15 Sgr.
Moscheles. Fantaisie pour le Pianoforte 22½ Sgr.
Weller. Neueste Beliner Lieblings-Tänze, für Orchester. 4s Heft, enthaltend 6 Contretänze und 1 Cotillon . . . . . . . . . . 1 Thlr. 25 Sgr.
— — Cotillon für das Pianoforte . . 12½ Sgr.
— — 2 Walzer für das Pianoforte . . 7½ Sgr.
Wustrow. 1 Potpourri pour le Pianoforte 20 Sgr.
— — 2me Potpourri pour le Pianoforte 1 Thlr.

**Ankündigung,**
betreffend die
**Fortsetzung**
der
**Cäcilia.**

Dem, vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen, und von allen Haupt-Post-Expeditionen, geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schott'sche Verlagshandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, dass künftig ständig *in jedem Jahre*

*Acht Hefte*, also *zwei Bände*, geliefert werden, und der hier unterzeichneten

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

die Versendung derselben aufgetragen sein soll.

Es ist demgemäss nach Neujahr 1828 noch das 28ste Heft ausgegeben worden, von 1828 an aber werden alljährlich zwei Bände, oder acht Hefte, (nämlich im Jahr 1828 der 8te Band, bestehend aus den Heften 29, 30, 31, 32 — und der 9te Band, bestehend aus Heft 33, 34, 35, 36, — im Jahre 1829 eben so Band 10 und 11 (oder die Hefte 37-44 u. s. f.) erscheinen.

Demnach gilt, vom Jahre 1828 an, *das Abonnement jederzeit für einen ganzen Jahrgang von Neujahr zu Neujahr*, also für *zwei Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 Fl. Rheinisch, oder 3⅓ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferuug des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia,*
*in Mainz*

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher, und werden die Hefte *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* behalten wie bisher, und demnach fortwährend jederzeit mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter wieder Portraite u. dgl., für welches alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaktion* nicht nur *dieselbe bleibt* wie bisher, sondern sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Punkte auch nur das Geringste geändert wird, als nur allein in den oben besagten Punkten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch die bisherigen Jahrgänge, à 2 Fl. 24 Kr. pr. Band noch erhalten.

Mainz, den 31. Januar 1828.

*Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.*

## Musikalien - Anzeige.

Im Verlage von N. Simrock in Bonn erscheint so eben:

Cherubini, L., Missa solennis, No. 2.
Vierstimmig mit lateinischem Text. Vollständiger Klavierauszug.

Die vier Singstimmen werden auch dazu gedruckt, und sowohl alle vier zusammen als auch jede einzeln geliefert. Ausserdem liefert die genannte Verlagshandlung auch die Instrument-Stimmen, correct geschrieben, und zum billigst möglichen Preise.

---

## *Klavierauszüge der neuesten Opern.*

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., ist erschienen und zu haben:

Boildieu. Die weisse Dame, Klavier-Auszug. 3 Rthlr. 10 Sgr.

Herold. Marie; oder Verborgene Liebe, Klavier-Auszug. 2 Rthlr. 15 Sgr.

Binnen Kurzem erscheint daselbst:

L. Spohr. Pietro von Abano. Klav. Ausz.

Onslow. Der Hausirer. Klav. Ausz.

## Die neuesten Tänze,

componirt zur bestimmten Aufführung auf den diesjährigen Bällen im Königlichen Opern- und Schauspielhause, von Fr. Weller, und mit dem allgemeinsten Beifall daselbst aufgenommen, sind so eben erschienen unter dem Titel:

**Neueste Berliner Lieblings-Tänze**
**für das Pianoforte**

24stes Heft, enthält: 8 Walzer, 2 Galopp-Walzer, 1 Quadrille und 1 Ecossaise. Preis 20 Sgr.

25stes Heft, enthält: 1 Cotillon, 6 Contretänze (mit Erklärung der Tanz-Touren), und 1 Mazurka. Preis 20 Sgr.

So eben ist auch bei uns erschienen:

Cotillon nach den beliebtesten Melodien der Oper: Marie, oder: Verborgene Liebe, für das Pianoforte arrangirt von Weller. Preis 12½ Sgr.

Reissiger. Le bon ton. Neueste Contretänze (mit Erklärung der Tanz-Touren) für das Pianoforte, über die beliebtesten Thema's aus: No. 1. La donna del lago, No. 2. Zelmira, No. 3. Semiramis von Rossini. Preis jedes Heftes 15 Sgr.

Diese mit ausgezeichnetem Geschmack componirten Tänze haben überall, wo sie gespielt worden, den allgemeinsten Beifall gefunden.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No 34. ist erschienen und zu haben:

*Schlacht bei Navarin.*

**Fantaisie brillante pour le Pianoforte par Payer.**
Preis 22½ Sgr.

Der Inhalt dieser Fantasie des ausgezeichneten Componisten ist folgender:

„Verzweiflungsvolle Lage der Griechen vor Ankunft der Flotte der Alliirten. Ankunft der Flotte der Alliirten vor Navarin. Drohende Stellung der Alliirten. Sendung eines Parlamentär. Beleidigende Anfnahme des Parlamentär von den Türken. Kriegsrath der verbündeten Admiräle. Beschluss der Alliirten, die Griechen zu schützen. Die Flotte der Alliirten rückt gegen den Hafen von Navarin vor. Signal des Angriffs. Schlacht. Egyptische Kanonade. Eine türkische Fregatte wird in die Luft gesprengt. Gewehrfeuer. Kampf auf dem Verdeck der Schiffe. Zerstörung der Türkisch-Aegyptischen Flotte. Sieg der Alliirten. Gestöhn der Verwundeten. Siegesgesänge. Dankgebet der Sieger. Militairisches Fest. Vive Henri IV. Englisches Lied. Russisches Lied.“

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in **Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 3. Den 31. März 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Bei uns ist erschienen und durch alle Buchhandlungen und Postämter des In- und Auslandes zu beziehen das Januar- und Februarheft des

**Berliner Kunstblattes,**
herausgegeben unter Mitwirkung
der Königlichen Akademie der Künste
und des wissenschaftlichen Kunstvereines
von **Dr. E. H. Toelken,**
ord. Prof. a. d. Univers., Secret. der K. Akad. d. Künste und Vorsteher des wissenschaftlichen Kunstvereines.

Das Januarheft enthält: 1. Nachrichten über die während des letzten Jahres aufgenommenen Mitglieder der Königl. Akademie der Künste, mit biographischen Notizen über Gérard, Granet, Hersent, Richomme, Longhi, Beck, Stackelberg etc. 2. Die Nereide Galene, als symbolische Personification der Meeresstille, von E. H. Toelken. 3. Ueber die neuesten Ausgrabungen in Pompeji, nach Mittheilungen des Malers und Architecten Herrn Zahn, von Dr. F. Förster. 4. Ueber Rauch's Modell zu dem Denkmal A. H. Franke's, von Dr. Förster. 5. Ueber die letzten Kunstausstellungen in Rom. 6. Miscellaneen zur neuesten Kunstgeschichte, von Dr. C. Seidel. I. Portrait-Statue der Kaiserin Alexandra von Russland, von Prof. Wichmann. 7. Verzeichniss sämmtlicher Mitglieder der Königl. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereines. — Die beiden Kupferblätter enthalten eine Zeichnung des Franke'schen Denkmals und zwei Darstellungen der Galene.

Das Februarheft enthält: 1. Säcular-Feier zum Andenken Albrecht Dürer's am 18. April d. J. 2. Nachrichten über neu aufgenommene Mitglieder der Akademie: Paolo Toschi, Pietro Anderloni. 3. Nachtrag zu den Mittheilungen über Gérard, Granet und Hersent. 4. Ueber den Nutzen des Studiums des Nakten und der Antike, von Prof. Fr. Tieck. 5. Miscellaneen zur neuesten Kunstgeschichte. II. Ifflands Statue von Prof. Fr. Tieck. III. Canova's Denkmal in Venedig. IV. Gutenberg's Standbild in Mainz. 6. Denkmäler der ältesten Baukunst in der Mark, von Prof. von der Hagen. 7. Ueber Panoramen, Dioramen und Cosmoramen, von Dr. C. Seidel. — Das Kupferblatt enthält Blücher's Standbild zu Rostock, von Direktor I. G. Schadow.

Von dem Kunstblatte erscheint monatlich ein Heft in 4., mit 1 oder 2 lithographirten oder radirten Blättern. — Der Preis des Jahrg. ist 6 Thlr.. auf Velinpap. 10 Thlr.

**Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin,**
unter den Linden No. 34.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu erhalten:

Provinzialrecht aller zum preußischen Staat gehörenden Länder und Landestheile, insoweit in denselben das Allgemeine Landrecht Gesetzeskraft hat, verfaßt und nach demselben Plane ausgearbeitet von mehreren Rechtsgelehrten. Herausgegeben von Friedrich Heinrich von Strombeck. Erster Theil, welcher das Provinzialrecht der Provinz Sachsen enthält. Erster Band, enthaltend das Provinzialrecht des Fürstenthums Halberstadt und der Grafschaft Hohenstein.

Auch unter dem Titel:

Provinzialrecht des Fürstenthums Halberstadt und der zu demselben gehörigen Graf- und Herrschaften Hohenstein, Regenstein und Derenburg, von Leopold August Wilhelm Lentze. Gr. 8. 31 Bogen auf Druckpap. 1 Thlr. 15 Sgr.
Leipzig. F. A. Brockhaus.

---

Bei mir ist erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes (in Berlin durch die Schlesinger'sche Buchhandlung unter den Linden No. 34.) zu beziehen:

Ueber die
**preußische Städteordnung**
nebst einem
Vorworte über bürgerliche Freiheit,
nach
französischen und deutschen Begriffen.
Von
**Friedrich von Raumer.**

8. 5 Bogen auf feinem Druckpapier. Geh. 10 Sgr.
Leipzig. F. A. Brockhaus.

---

Der ausführliche *Prospectus*, nebst beigedruckter Probe des Textes von der gesammelten Ausgabe eines:

**TEATRO CLASSICO ITALIANO**
**ANTICO E MODERNO,**
**OVVERO:**
**IL PARNASSO TEATRALE,**

welche bei Ernst Fleischer in Leipzig auf Pränumeration erscheint, wird durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buchhandlung unter den Linden No. 34.) gratis ausgegeben.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu erhalten:

Geschichte
der
Kriege in Europa
seit dem Jahre 1792
als
Folgen der Staatsveränderung in Frankreich
unter König Ludwig XVI.
Erster Theil. Mit 4 Plänen.
Gr. 8. Auf feinem Schreibpapier. 3 Thlr.
Leipzig. F. A. Brockhaus.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes (in Berlin durch die Schlesingersche Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu beziehen:

**RETZSCH'S
OUTLINES TO SHAKSPEARE;**
AUCH UNTER DEM TITEL:
**GALLERIE ZU SHAKSPEARE'S DRAMATISCHEN WERKEN.**

**In Umrissen, erfunden und gestochen von Moritz Retzch. Erste Lieferung. Hamlet, 16 Blätter. Mit C. A. Böttiger's Andeutungen und den szenischen Stellen des Textes im englischen Original, nebst der deutschen und französischen Uebersetzung. *Gross imperial 4to. Extra cartonnirt in engl. Linnen-Moirée*, mit einer allegorischen Umschlag-Vignette.
*Preis:* Rthl. 6. *Conv. M.* oder Fl. 10. 48 Kr. *Rhein.***

Dieses ausgezeichnete Kunstwerk war bereits seit einigen Monaten erscheinungsfähig, und nur besondere Gründe eines, gleichzeitig zu bewirkenden Debits im Auslande verhinderten bis jetzt, dasselbe zu publiziren. Mit Beziehung auf die früher verbreiteten, ausführlichen Prospekte dieses umfassenden Unternehmens, ergeht von Seiten des Verlegers an sämmtliche Interessenten die öffentliche Bitte, ihre zu ertheilenden Aufträge dergestalt in den resp. Handlungen niederzulegen, dass dabei die Verbindlichkeit einer förmlichen (aber nur für diese erste, bereits fertige, Lieferung ausschliesslich gültigen) Subscription entsteht: indem Bestellungen, welche nicht auf solche Weise garantirt werden, bei der prachtvollen Ausstattung dieses Kunstproduktes, wodurch sich die, sonst übliche, Versendung in Kommission verbietet, unberücksichtigt bleiben müssen. — Die *zweite* Lieferung wird 16 Szenen aus Macbeth aufnehmen. —

Von der neuen, sehr verbesserten, rechtmäßigen Ausgabe der sämmtlichen Schriften:
von
Gustav Schilling
ist die erste Lieferung von 10 Bänden (123 Bogen stark) erschienen und in allen rechtlichen Buchhandlungen zu bekommen.

Bis zur Ostermesse d. J. gilt für alle 50 Bände (zusammen über 600 Bogen) noch der erste Preis von 10 Thalern Vorauszahlung, oder 2 Thlr. 15 Sgr. für die erste, mit Vorauszahlung von 2 Thlr. 15 Sgr. für die 5te (letzte) Lieferung — zusammen 5 Thlr. — Nach der Ostermesse ist ein zweiter Preis von 12 Thlr. 15 Sgr. für das Ganze oder 3 Thlr. für jede der fünf Lieferungen, von Michaelis an aber der Ladenpreis von 15 Thlr. für das Ganze oder 4 Thlr. für jede Lieferung von 10 Bänden unabänderlich festgesetzt.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu erhalten:

Geschichte
der
Staatsveränderung
in
Frankreich
unter König Ludwig XVI.,
oder
Entstehung, Fortschritte und Wirkungen
der
sogenannten neuen Philosophie in diesem Lande.
Zweiter Theil.
Gr. 8. 22¾ Bogen auf feinem Schreibpapier. 2 Thlr.
Leipzig. F. A. Brockhaus.

So eben ist bei mir erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes (in Berlin durch die Schlesingersche Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu beziehen:

Causes célèbres
du droit des gens
rédigées
par
*le baron Charles de Martens.*
2 volumes.
Gr. 8. 59. Bog. auf dem feinsten Druckpapier und geglättet.
Geh. 4 Thlr. 15 Sgr.
Leipzig. F. A. Brockhaus.

Für Aerzte und Nichtärzte
ist so eben eine wichtige Schrift erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesinger'sche Buchhandlung unter den Linden No. 34.) zu bekommen:

Dr. S. Hahnemann, die chronischen Krankheiten, ihre eigenthümliche Natur und homöopathische Heilung. 2 Thle. gr. 8. Velinpapier.

Um den jetzt so emsigen Nachdruckern im Voraus einigermaßen zu begegnen, werden wir bis Ende der Ostermesse d. J. einen, gegen den künftigen Ladenpreis von 3 Thlr. 15 Sgr., geringern Preis von 2 Thlr. 15 Sgr. gelten lassen, wofür das Werk in allen Buchhandlungen zu bekommen ist.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

So eben ist bei mir erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung unter den Linden No. 34.) zu beziehen:

Johann VI., König von Portugal. (Aus Nr. XXIV. der Neuen Reihe der „Zeitgenossen" besonders abgedruckt.) Gr. 8. 5½ Bogen auf gutem Druckpapier. Geh. 15 Sgr.
Leipzig. F. A. Brockhaus.

# Verzeichniss von Musikalien

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34. zu haben sind.

No. 4. Den 4. Juni 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Bei Unterzeichnetem ist aus dem Nachlass des hier verstorbenen Königlichen Dänischen Kammermusikus Mohr eine vorzügliche Violine zum Verkauf. Es ist ein altes, aber sehr gut erhaltenes Italienisches Instrument, von Johannes Valentianus und obgleich von keinem sehr bekannten Meister, doch im Ton den bessern Stradivari an die Seite zu stellen. Der Preis ist von der Wittwe des Verstorbenen auf 60 Friedrichsd'or bestimmt und da ihr Mann kurz vor seiner Abreise von Coppenhagen die Summe dafür bezahlt hat, so will sie sie nicht ermässigen. Auf frankirte Anfragen wird mit Vergnügen nähere Auskunft ertheilen

Cassel, im April 1828.

Dr. Louis Spohr,
Kurfürstl. Hessischer Hofkapellmeister.

---

Den vehrlichen Intendanzen und Directionen deutscher Theater macht der Unterzeichnete ergebenst bekannt, dass seine neueste Oper: „Pietro von Abano" wie die frühern, auf rechtlichem Wege nur bei ihm zu bekommen ist und fügt dieser Anzeige die Nachricht bei, dass von dem Buch derselben für solche Städte, wo der kirchliche Aparat der Oper Anstoss erregen könnte, eine neue Bearbeitung, wo dieser wegfällt, gemacht wurde; die auch bereits eine katholische Zensur passirt ist.

Der im Selbstverlage erschienene Klavierauszug des Oratoriums: „die letzten Dinge," ist fortwährend bei Unterzeichnetem und im Bureau de Musique, von C. Peters, in Leipzig zu bekommen.

Cassel, im Mai 1828.

Louis Spohr.

---

## Subscriptions-Anzeige.

**Musikalische Schnellpost.**

Ein Monatblatt für Pianofortespieler.

(Dritter Jahrgang.)

Die lebhafte Theilnahme, welche die musikalische Zeitschrift bei allen Freunden des Pianofortespiels gefunden hat, bestimmt die Verlagshandlung auch den dritten Jahrgang mit der grössten Sorgfalt fortzusetzen.

Der Jahrgang beginnt mit dem 1 Juni d, J. Jedes Heft enthält 3 — 6 neue Musikstücke, welche nicht nur gefällig und ansprechend, sondern dem Instrumente auch vollkommen angemessen sind. Für Gesang wird jedes Heft, wie bisher, nur eine Pieçe enthalten.

Eine vorzüglfche Auswahl und der äusserst wohlfeile Preis lassen erwarten, dass sich die musikalische Schnellpost immer mehr Freunde erwerben wird.

Der Subscriptionspreis ist fünf Silbergroschen, oder 18 Kr. pro Heft. Man macht sich auf den ganzen Jahrgang verbindlich, und zahlt den Betrag beim Empfang eines jeden Heftes. Mit dem zwölften Hefte wird ein eleganter Umschlag gegeben.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscriptionen an. Wer sich direkt und Portofrei an die Verlagshandlung wendet, erhält auf sechs Exemplare das siebente frei.

Dresden, im April 1828.

Musikhandlung von Wilh. Paul.

---

**Ausführliche**
theoretisch-practische
**Anweisung**
zum
## Piano-Forte-Spiel
vom ersten Elementar-Unterrichte an,
bis zur vollkommensten Ausbildung.

---

Verfasst
*und Sr. Maj. dem Kaiser von Russland*
**Nikolaus I.**
in tiefster Unterthänigkeit zugeeignet
von
**Joh. Nep. Hummel**
grossherz. sächsischem Hof-Capellmeister etc. etc.

Originalauflage. Mit Privilegien. Eigenthum des Verlegers.
*Gross-Folio, über 400 Musikseiten (oder 100 Bogen) stark.*
(Mit mehr als 2200 Notenbeispielen.)
Mit des Verfassers höchst gelungenem Portrait, nach Grünler, von Fr. Stöber meisterhaft in Kupfer gestochen.

---

Ungeachtet der zahlreichen, an und für sich brauch- und achtbaren Pianoforte-Schulen, ist bei der technischen Ausbildung dieses Instrumentes, wie bei der künstlerischen der Spielenden und der Lehrer selbst, dennoch das Bedürfniss nach einem völlig erschöpfenden, höhern Anforderungen entsprechenden Werke fühlbar. Wenn nun Hummel, dieser classissche Meister, ein solches als reifeste Frucht vieljähriger Thätigkeit liefert, so kann es wohl unbezweifelt Anspruch auf das gerechteste Zutrauen machen, und füglich gleichsam als der gediegenste Inbegriff der unumstösslichsten Regeln dieses Instrumentes gelten. — Mit der grössten Gemeinfasslichkeit ist obiges Werk der aufrichtigste und sicherste Führer des Lernenden wie des Lehrenden; der lohnendste Weg-

weiser vom ersten Schritte der Schülerschaft bis zum Gipfel der Virtuosität selbst. Die Uebersicht des Inhalts wird ein Näheres erkennen lassen.

## Inhalt.

### Vorerinnerung für Aeltern und Lehrer.

### I. Theil.

1. Abschnitt. Elementar-Unterricht. 1) Vom Sitze am Clavier. 2) Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger. 3) Vom Notenplan und von den Schlüsseln. 4) Von der Tastatur und den Noten. 5) Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen.

2. Abschnitt. Vorbereitende Uebungen. 1) Von den Versetzungszeichen. 2) Von den Puncten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen; practische Beispiele darüber, und Finger-Uebungen.

3 Abschnitt. 1) Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen. 2) Vom Zeitmass und Tact. 3) Wie man den Tact angeben soll. 4) Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen. 5) Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affect, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben. 60 Uebungsstücke aus allen Tonarten, worin die im 1. Theile erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind. Zusatz-Capitel. Auswahl zweckmässiger Compositionen für's Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung.

### II. Theil.

Einleituug; vom Fingersatze überhaupt. 1) Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applicatur-Uebungen. 2) Vom Untersetzen des Daumes unter andere Finger, und Ueberschlagen der Finger über den Daumen; nebst Uebungen. 3) Vom Auslassen eines oder mehrerer Finger; nebst Uebungen. 4) Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Uebungen. 5) Von den Spannungen und Sprüngen; nebst Uebungen. 6) Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten; nebst Uebungen. 7) Vom Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Uebungen. 8) Vom Abwechseln eines oder mehrerer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt — vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwei oder mehreren Tasten; nebst Uebungen. 9) Vom Abwechseln, Eingreifen und Ueberschlagen der Hände; nebst Uebungen. 10) Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Licenz beim gebundenen Styl; nebst Fugen-Beispiele.

### III. Theil.

1) Abschnitt. 1) Von den Ausschmückungszeichen und Manieren überhaupt. 2) Vom Triller mit seinem Nachschlag. 3) Von dem uneigentlichen Triller oder den getrillerten Noten ohne Nachschlag. 4) Vom Schneller. 5) Vom Doppelschlag (von Vielen Mordant genannt.) 6) Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen. Practische Beispiele.

2. Abschnitt. 1) Vom Vortrage überhaupt. 2) Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag betreffend. 3) Ueber den Gebrauch der Pedale. 4) Ueber die zweckmässige Behandlungsart der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus. 5) Ueber Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzel'schen Metronomes. 6) Vom Stimmen des Instrumentes. 7) Vom freien Phantasieren.

---

Die Ausstattung wird von ungemeiner Eleganz sein. Wie das Portrait, auch die Titelblätter in Kupfer, der Notenstich (auf eigens bereiteten reinen Zinnplatten) von den besten Graveurs; der Druck auf schönstem Papier in des Verlegers Officin; die cartonirten Umschläge höchst geschmackvoll. Die Correctur vom Verfasser selbst.

Der Pränumerations-Preis ist:
für ein Exemplar auf sehr schönem Papier mit dem Portraite Hummels
(in geschmackvollem Umschlage cartonirt)
**12 fl. C. M. oder 8 Thlr. sächs.**
wovon die eine Hälfte beim Eintritt in die Pränumeration mit 6 fl. C. M. oder 4 Thlr. sächs.;
die andere Hälfte bei dem Empfang des Exemplares ebenfalls mit 6 fl. C. M. od. 4 Thlr. sächs. zu entrichten ist.

Ausserdem werden einige wenige Exemplare als eigentliche Prachtauflage besorgt, und zwar auf Basler-Velin in grösserem Format, das Portrait auf chinesischem Papier (erste Abdrücke vor der Schrift). und in englischem Einband. Der Preis eines solchen Exemplares ist 50 fl. C. M.

Das Werk erscheint im Spätherbste dieses Jahres. Der Pränumerations-Termin währt jedoch nur bis ersten August. Nach Ablauf dieses Termins findet schon desswegen keine weitere Pränumeration mehr Statt, weil Anfangs nur so viele Exemplare abgezogen werden, als Pränumeranten eingetreten waren. Diese geniesen übrigens dadurch noch den besonderen Vortheil, dass sie ihre Exemplare in den kräftigsten Abdrücken erhalten. Erst wenn die Anzahl der Exemplare für die P. T. Herren Pränumeranten gedruckt worden sind, wird zu der Auflage für den allgemeinen Handverkauf geschritten, wo dann der Ladenpreis für ein Exemplar 24 fl. C. M. (oder 16 Thaler) sein wird.

Die Billigkeit des Pränumerations-Preises eines mit so vielem Aufwande erzeugten Originalwerkes wird anerkannt werden bei der Erwägung, dass, wenn der Werth des Portraites in Abschlag gebracht wird, der Musikbogen nur auf 6 kr. C. M. (oder 1[1] Gr.) zu stehen kömmt.

Alle Musik-, Kunst- und Buchhandlungen des gesammten Deutschlands und der benachbarten Staaten (in Berlin, die Schlesingersche Buch- und Musikhandl.) nehmen Pränumeration an, und vertheilen einen ausführlichen Prospectus dieser Unternehmung gratis.

Wien, im März 1828.

Tobias Haslinger,
Musikverleger.

---

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 4. Den 4. Juni 1828

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Des Königl. Preuß. Küchenmeisters

**C. W. Gametzky**

neuestes praktisches

## Berliner Kochbuch

**für bürgerliche Haushaltungen,**

oder gründliche Anweisung, alle Arten Speisen und Backwerk auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten, auch unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, 1r. Theil, 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, ist so eben, bei uns erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden. Preis, gebunden, 1 Rthlr. 10 Sgr.

Die erste sehr bedeutende Auflage dieses Lehrbuchs der Kochkunst, obwohl in 2 Bänden, welche zusammen nur ein Ganzes bildeten, und 3 Rthlr. kosteten, ist in wenigen Jahren bis auf einige Exemplare vergriffen und allgemein als eins der besten Werke über die Kochkunst anerkannt worden.

Diese 2te Auflage ist so eingerichtet, daß der erste Band ein für sich bestehendes Ganze bildet, welcher Alles umfaßt, was feine bürgerliche Haushaltung betrifft, und 1263 Rezepte für Koch- und Backkunst, Bereitung von Getränken rc., nebst Speise- und Küchenzetteln, oder Anweisungen über das Ordnen der Speisen zum Frühstück, Mittag- und Abendessen rc. rc. enthält. Es ist dieses somit ein unentbehrliches Handbuch für alle Hausfrauen, Köche, Köchinnen und Wirthschafterinnen, und dürfte in keinem Hause fehlen.

Um dieses ausgezeichnete Kochbuch allgemein zugänglich zu machen, haben wir den Preis, obwohl es viel stärker als die erste Auflage ist, nur auf 1 Rthlr. 10 Sgr., gebunden, gesetzt.

Schlesinger'sche Buchhandlung, in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

---

**W. Gerhard's Gedichte 3r und 4r Band, enthaltend: Wila, Serbische Volkslieder und Heldenmährchen. 2 Abth. gr. 8. Druck-Velin Rthlr. 3. gegl. Schweizer-Velin Rthlr. 4. 15 Sgr.**

Man hat in neuern Zeiten die naive Dichtkunst eines Volkes mit Recht hoch gestellt, das noch nicht durch literarisches Treiben verbildet ist. Jeder Ausdruck ist lebendig, jedes Bild anschaulich, und fremd bleibt jede Einmischung von Gedanken und Gefühlen, die mit der wahren Poesie nicht im Einklange stehen. Diesen Charakter tragen aber vorzüglich die im häuslichen Kreise oder bei muntern Tanzreigen des Kolo gesungenen kleinen Lieder, wie die unter Begleitung der Gusle meistens von blinden Rhapsoden fortgepflanzten Heldengesänge der Serben. Kein Wunder, daß darum die von Göthe und Herder unter der Benennung morlakischer Lieder mitgetheilten Proben, und späterhin die von Talvj herausgegebene Sammlung überall verdienten Beifall gefunden, wie denn Serbenlieder kürzlich durch eine Uebersetzung von J. Bowring auch bei den Engländern mit großem Enthusiasmus aufgenommen wurden. Durch persönliche Bekanntschaft mit einem gebornen Serben gelang es dem Verfasser, in gegenwärtiger Sammlung einen wichtigen Beitrag zur Kenntniß eines geistreichen Volkes zu liefern. Das Werk enthält höchst anziehende und zwar bisher noch nirgends mitgetheilte Dichtungen, nebst einem alphabetischen Glossarium, und zeichnet sich eben so sehr durch Reichthum und Mannigfaltigkeit aus, als es jedem Leser willkommen seyn wird, der außer seiner Poesie auch das häusliche und politische Leben eines Volkes kennen lernen will, das noch vor wenigen Jahren einen heldenmüthigen Kampf gegen einen Feind kämpfte, auf welchen jetzt wiederum Aller Blicke gerichtet sind.

Der 1ste und 2te Band von des Verfassers Gedichten erschien 1826 (Preis auf Druck-Velin 3 Rthlr. gegl. Schweizer-Velin 4 Rthlr. 15 Sgr.) und wird den Freunden deutscher Dichtkunst hiermit nochmals angelegentlichst empfohlen.

Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

---

In der Schlesinger'schen Buchhandlung in Berlin ist erschienen:

**Ueber die Entwickelung der productiven und commerziellen Kräfte des Preußischen Staates.**

Preis 20 Sgr.

Diese Schrift, welche in gedrungener Kürze die wichtigsten Staats-Interessen behandelt, und mit eben so viel Klarheit als Sachkenntniß verfaßt ist, glauben wir mit Recht allen Behörden, so wie allen Classen der productiven Gesellschaft, insbesondere aber dem Preußischen Handelsstande empfehlen zu können.

---

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden No. 34.) zu erhalten:

Erzählungen aus der Geschichte der europäischen Völker, von Karl dem Großen bis auf unsere Zeiten, von Georg Ludwig Jerrer. Drei Theile. Gr. 8. 56 Bogen auf gutem Druckpapier. Geh. 3 Thlr 10 Sgr.

Leipzig. F. A. Brockhaus.

---

Die Stimme

## Friedrich's des Großen

**im neunzehnten Jahrhundert,**

eine vollständige und systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über Politik, Staats- und Kriegskunst, Religion, Moral, Geschichte, Literatur, über sich selbst und seine Zeit. Aus seinen sämmtlichen Werken, wie sonstigen schriftlichen und auch denkwürdigsten mündlichen Aeußerungen, herausgegeben und mit

einer Charakteristik seines philosophischen Geistes begleitet vom Professor Dr. Schütz.

5 Bände in gr. 12 auf feinem geglätteten Velinpapier, mit einem höchst ähnlichen Portrait Friedrich's des Großen Pränumerations-Preis: 2 Rthlr. 20 Sgr.

Eine ausführliche Anzeige dieses interessanten Werks findet sich gleichfalls in allen Buchhandlungen. Der höchst billige Pränumerationspreis besteht bis zur Leipziger Ostermesse dieses Jahres. Später tritt der Ladenpreis von 4 Rthlr. ein.

Braunschweig.

Fr. Vieweg.

---

An alle Militair-, Berg- und Forst-Akademien.

Die vierte sehr verbesserte und vermehrte Auflage von J. G. Lehmann, die Lehre der Situations-Zeichnung, oder Anweisung zum richtigen Erkennen und genauem Abbilden der Erdoberfläche in Charten und Planen. Herausgegeben vom Major Becker und Professor Fischer. — Zwei Theile Gr. 8. Mit 25 Kupfertafeln in Fol. Velinpapier.

ist nun erschienen und bis mit der Ostermesse d. J. noch in der Vorausbezahlung von 9 Thlr. und auf 6 Exemplare 1 Frei-Exemplar, in allen namhaften Buchhandlungen zu bekommen. Der nachherige Ladenpreis ist 12 Thlr.

Dresden und Leipzig, im März 1828.

Arnoldische Buchhandlung.

---

Bei Friedrich Vieweg in Braunschweig erscheinen zur Leipziger Ostermesse d. J.

Müllner's dramatische Werke,

7 Theile, auf feinem geglätteten Velinpapier, mit 7 Titel-Vignetten, kl. 8. 120 Bogen. Pränumerationspreis 3 Rthlr. 12 Gr. C. M. (3 Rthlr. 20 Sgr.)

Ein Band dieser sehr schönen Ausgabe und ausführliche Ankündigungen, liegen in allen Buchhandlungen zur Ansicht bereit. Der Druck ist beendet, und die Ablieferung sämmtlicher 7 Theile geschieht vollständig zur diesjährigen Leipziger Ostermesse, nach deren Verlauf ein erhöheter Preis von 5 Thalern eintritt.

---

An alle Forstmänner und Gutsbesitzer.

Die vierte sehr verbesserte und vermehrte Auflage von H. Cotta (K. S. Oberforstrath), Anweisung zum Waldbau. Mit 2 Kupfern. gr. 8.

ist nun erschienen und bis mit der Ostermesse d. J. noch in in der Vorausbezahlung von 1 Thlr. 20 Sgr. und auf 6 Exemplare 1 Frei-Exemplar, in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) zu bekommen. Der nachherige Ladenpreis ist unabänderlich 2 Thlr. 10 Sgr.

Dresden und Leipzig, im März 1828.

Arnoldische Buchhandlung.

---

In allen Buchhandlungen ist zu haben (in Berlin, in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.):

Der Redner des M. T. Cicero.

Eine Zeitschrift von M. Brutus. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen versehen von J. J. Brewer. Düsseldorf bei Schaub. Preis 20 Sgr.

Nicht nur die geistliche, sondern auch die politische Beredsamkeit ist ein neuer Hebel geworden, die Gemüther der Menschen zum eigenen Heil und zur Unterstützung des allgemeinen Wohls zu lenken. Zum Studium der Beredsamkeit ist diese gut gerathene Uebersetzung sehr zu empfehlen.

---

Walter Scott's neueste Romane

*(in englischer Sprache)*

Tales of a Grandfather, being stories taken from scottish history. 2 Vol. 8. cart. 2 Thlr. 5 Sgr.

Chronicles of the Canongate. 2 Vol. 8. cart. 2 Thlr. 5 Sgr.

sind bei uns erschienen und zu haben.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

Bei uns ist erschienen und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

Neue Ansichten und Erfahrungen beim Branntweinbrennen und Bierbrauen in den Jahren 1820 bis 1826.

Durchaus praktisch bearbeitet von C. W. Schmidt.

Verfasser der mechanischen Technologie, der Schriften über Brenn- und Brauerei ꝛc. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

In drei Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Die 1 bis 6tägige Gemeischung. Berechnung und Beurtheilung der Meische. Das Brennen von andern der Oekonomie zuträglichen zuckerhaltigen Substanzen.

Zweite Abtheilung. Das Brauen und Warten der gewöhnlichen und feinen Biere (Lagerbiere). — Das Brauen ohne Treber nachzulassen, — und der künstlichen Bierarten aus Kartoffeln, Runkelrüben, Syrup ꝛc. — Die Kühlmaschine.

Dritte Abtheilung. Vorschläge, um mit möglicher Ersparniß Brenn- und Brauereien neu zu erbauen, mit Beleuchtung des Schmidtschen Brennapparats, nach welchem mit einem Feuer fuselfreier Spiritus zu 60 Gr. R. aus der Meische erzeugt werden kann ꝛc.

Schlesinger'sche Buchhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

---

In der Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin, ist so eben erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

Dr. Michelet. Das System der philosophischen Moral mit Rücksicht auf die juridische Imputation, die Geschichte der Moral, und das christliche Moralprinzip. Preis 2 Thlr.

Mehrere Beurtheilungen, welche bereits in einigen gelehrten kritischen Blättern erschienen sind, nennen dieses Werk eines der vorzüglichsten über diesen Theil der Philosophie.

---

Von A. W. von Schlegel's Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

(Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.) Preis 1 Thlr. welche im Conversations-Blatt, Nr. 113 — 159, abgedruckt waren, haben wir noch einige Exemplare übrig, und ersuchen wir, uns die Bestellungen baldmöglichst zukommen zu lassen, da wir später wahrscheinlich nicht im Stande sein werden, dieselben zu effectuiren.

Schlesinger'sche Buchhandlung, in Berlin.

# Verzeichniss von Musikalien

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in **Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34. zu haben sind.

No. 5. Den 15. Juli 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

## Bei Joseph Czerny

(vormals Cappi & Czerny) Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen und bei A. G. Liebeskind, in Leipzig, um die beigesetzten Preise zu haben:

Czerny, Jos., Musikalische Unterhaltungen für Violine und Pianoforte, enthaltend eine Auswahl der beliebtesten Musikstücke aus Opern und Baletten der neuesten Zeit, 7tes 8tes und 9tes Heft. Jedes Heft kostet 45 Kr. C. M. oder 15 Sgr.

NB. Diese Musikstücke sind auch von demselben Tonsetzer für das Pianof. und Flöte eingerichtet, und jedes Heft einzeln à 45 Kr. C. M. od. 15 Sgr. zu haben.

Czapek, L. E., Variations sur un Thême original pour le Pianof. Oeuv. 36. Pr. F. 1. C. M. ou 20 Sgr.

Czerny, Jos. Impromptu ou 3 Polonaises pour le Pianof. Oeuv. 59. Pr. 30 Kr. C. M. ou 10 Sgr.

Beethoven, L. van, Ouverture zu dem Trauerspiele: Coriolan, für 2 Pianof. eingerichtet von Jos. Czerny. Pr. 1 F. 30 Kr. C. M. oder 1 Rthlr.

Breitschadel, I. N, Sonatine pour le Pianof. Oeuv. 3. Pr. 20 Kr. ou 7½ Sgr.

Meyerbeer, G., Pièces favorites de l'Opera: Il Crociato in Egitto, (Der Kreuzfahrer) arrangées pour le Pianof. seul par Jos. Czerny. Pr. 1 F. 30 Kr. C. M. ou 1 Rthlr.

Leutner, L., Introduzione et Polacca pour le Pianof. Oeuv. 8. Pr. 24 Kr. C. M. ou 7½ Sgr.

Plachy, W., Variations à la Mode sur un Thême favori de l'Opéra: Le Siège de Corinthe, pour le Pianof. avec accomp. de Quatuor. Oeuv. 42. Pr. 2 F. C. M. ou 1 Rthr. 10 Sgr.

— Souvenir de Pressbourg ou Rondeau hongrois pour le Pianof. Oeuv. 41. Pr. 24 Kr. C. M. ou 7½ Sgr.

— Märsche der drei verbündeten Mächte, Russland, England und Frankreich, für das Pianof. zu 4 Händen, 44tes Werk, Preis 30 Kr. C. M. ou 10 Sgr.

— Erholungen auf dem Wege zum Parnass, enthaltend fortschreitende Original Sätze für das Pianof. zu 4 Händen. 4 Hefte, jedes Heft kostet 30 Kr. C. M. oder 10 Sgr. NB. Werden fortgesetzt.

— Messe in B-dur für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 24. Pr. 6 F. C. M. oder 4 Rthlr.

Rieder, A., Offertorium in Es-dur, für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 89. Pr. 1 F. 30 Kr. C. M. oder 1 Rthlr.

— 6 Präludien in Moll-Tönen, für die Orgel oder das Pianof. Op. 90. Pr. 30 Kr. C. M. oder 10 Sgr.

— 12 Fughetten, für detto. Op. 91. Pr. 30 Kr. C. M. oder 10 Sgr.

Peschek, I. L., Variazioni brillanti per la Chitarra sopra il tema favorito nazionale italiano (La voce armonica) Op. 1. Pr. 36 Kr. C. M. ou 12½ Sgr.

Pfeifer, F., Rondeau hongrois pour la Guitarre. Op. 22. Pr. 30 Kr. C. M. ou 10 Sgr.

— Ungarische Tänze, für detto. Pr. 20 Kr. C. M. oder 7½ Sgr.

— 6 Walzer sammt Trios für 2 Guitarren. Op. 24. Preis 36. C. M. od. 12½ Sgr.

Krähmer, F., Valses avec Trio et Coda pour le Czakan (ou Flûte douce) avec accomp. de Pianof. Op. 21. Pr. 45 Kr. ou 15 Sgr.

Les mêmes avee accomp. de Guitarre. Pr. 36 Kr. C. M. ou 12½ Gr.

---

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen, und in allen Musikhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

## Oberon

### romantische Oper in 3 Aufzügen

### Musik von C. M. von Weber.

1. Der vollständige Klavier-Auszug vom Componisten, (m. Bemerk. der Instrnmente nach den Partitur) 6 Rthlr. 15 Sgr.
2. Derselbe mit dem Partrait des Componisten 7 Rthlr. 15 Sgr.
3. Derselbe mit der für London componirten Tenor-Scene und Arie 7 Rthlr.
4. Hieraus alle Arien, Duetten, Terzetten etc. etc., in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
5. Der vollständige Auszug mit leichter Pianoforte-Begleitung von Wustrow 5 Rthlr. 20 Sgr.
6. Hieraus alle Arien, Duetten, Terzetten etc. etc., in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
7. Die beliebtesten Gesangstücke mit Begleitung der Guitarre, von C. Blum, 1 Rthlr. 7½ Sgr.
8. Diese Gesangstücke in einzelnen Nummern.
9. Der vollständige Auszug für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte), 4 Rthlr.

10. Der vollständige Auszug für das Pianoforte zu vier Händen, (mit Hinweglassung der Worte) 6 Rthlr. 15 Sgr.
11. Die vollständige Oper für Militair-Musik in Partitur 23 Rthlr.
12. Desgl. für 9stimmige Harmonie-Musik, in Stimmen, von Weller 8 Rthlr. 5 Sgr.
13. Desgl. im Quartett für 2 Violinen, Alt u. Bass, arr. v. C. W. Henning 5 Rthlr.
14. Desgl. im Quartett für Flöte, Violine, Alt und Bass, arr. von Gabrielsky, 5 Rthlr. 10 Sgr.
15. Die vollständige Oper für 2 Viol., arrangirt von C. W. Henning 3 Rthlr.
16. Desgl. für 2 Flöt., arr. von Gabrielsky, 4 Rthl. 5 Sgr.
17. Desgl. für 1 Violine, arr. C. W. Henning, 1 Rthlr. 10 Sgr.
18. Desgl. für 1 Flöte, arr. v. Gabrielsky, 1 Rthl. 10 Sg.

Ausserdem ist aus dieser Oper in folgenden Arrangements allein zu haben: die

**Ouverture**

1. Für das Pianoforte allein, arr. vom Componisten 15 Sgr.
2. dito dito im leichten Style, arr. von Wustrow
3. Für das Pianoforte zu 4 Händen, 27½ Sgr.
4. Für Pianoforte und Violine.
5. Für Orchester (in Stimmen) 2 Rthlr. 15 Sgr.
6. Für Militair-Musik (in Partitur) arr. von Weller, 2 Rthlr. 15 Sgr.
7. Für 9stimmige Harmonie-Musik (in Stimmen) 1 Rthl. 15 Sgr.
8. Im Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, arrangirt von C. W. Henning, 25 Sgr.
9. Im Quartett für Flöte, Violine, Alt und Violoncell, arr. von Gabrielsky 25. Sgr.
10. Für 2 Violinen, arr. von C. W. Henning, 15 Sgr.
11. Für 3 Flöten, arr. von Gabrielsky, 22½ Sgr.
12. Für 2 Flöten, arr. von Gabrielsky, 15 Sgr.

Pot-Pourris, Variationen, Tänze etc. etc. nach Melodien dieser Oper von Dotzauer, Fürstenau, Gabrielsky, Moscheles, Weller, Wustrow etc.

Eigenthum der Verlags-Handlung.

Mit allergnädigsten Königlich Preusischen, Baierschen und Grossherzoglich Hessisch-Darmstädtischen Privilegien gegen Nachdruck aller Arten von Arrangements dieser Oper.

---

# MUSEUM
für
# Pianofortemusik und Gesang.
*Herausgegeben*
von
## A. Mühling.

**Subscriptionspreis jedes Heftes 5 Sgr. (4 Ggr. — 15 Kr. Conv. Münze. — 18 Kr. Rheinl.**

Unter diesem Titel erscheint vom 1. Januar 1828. an bei dem Unterzeichneten eine Sammlung von Musikstücken für Pianoforte ohne Begleitung, in monatlichen Heften, jedes von 3 Bogen, auf schönes Velinpapier, mit grösster Eleganz gedruckt. Der Inhalt besteht zu zwei Drittheilen aus neuen Originalcompositionen bewährter Künstler, zu einem Drittheile aus arrangirten und älteren werthvollen Sachen. Man macht sich auf einen ganzen Jahrgang verbindlich, und zahlt monatlich beim Empfange jedes Heftes.

Der Preis für ein einzelnes Heft ohne Subscription 12½ Sgr. (10 Ggr. — 38 Kr. Conv. Münze. — 45 Kr. Rheinl.).

Alle Buch und Musikhandlungen, in Berlin, die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34., nehmen Subscription an.

C. Brüggemann,
Buchhändler in Halberstadt.

---

**Inhalt der 5 ersten Hefte, wovon die beiden letzten noch im Druck begriffen sind.**

I. Polonoise, von Lindner. — Lied von demselben. — Marsch aus Armida, von Righini. — Chor aus der weissen Frau (ohne Worte).
II. Variationen, von Erfurt. — Lied von demselben. — Eccossoise, von Hauptmann. — Rondo, von Haydn.
III. Polonoise, von Hauptmann. — Menuetto, von Lindner. — Lied, von Mühling. — Tanz à 4 mains, von Lindner. — Duett aus dem Maurer und Schlosser (ohne Worte).
IV. Divertimento, von Kreutzer. — Lied, von Mühling. Andantino con Menuetto, von demselben. — Allegretto fugato, von demselben. — Menuetto, von Mozart.
V. Ouverture, von Lindner. — Allegro vivace, von demselben. — Lied, von Kretschmer. — Walzer, von Hauptmann. — Introduction und Chor aus dem Maurer und Schlosser (ohne Worte).

---

## Neue Musikalien

welche bei Wilhelm Paul in Dresden erschienen und durch alle Musikhandlungen Deutschlands, in Berlin, durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34., zu haben sind:

Ausgewählte Sammlung Dresdner Mode-Tänze, f. d. Pfte. No. 1. — 7., à 3¾ Sgr.
Musikalische Schnellpost. Ein Monatsblatt für mittlere Pianofortespieler. 2r Jahrgang. No. 1. — 12. (gebunden). Subscriptionspreis 2 Rthlr.
Muth, G. A., 2 Sonatines p. le Pfte. Oeuv. 1. 20 Sgr.
Pechwell, Antoinette, Variat. brillantes, p. le Pfte., sur un Thême de Himmel. „An Alexis send' ich Dich.“ 17½ Sgr.
Reissiger, C. G., L'amabilità. Adagio espres, p. le Pfte. Op. 44. 10 Sgr.
— Lieder und Gesänge, m. Begl. d. Pfte. Op. 50. 8te Sammlung d. Gesänge. 15 Sgr.
— 3 petits Rondeaux doigtés, brillants et faciles p. le Pfte. Oeuv. 51. No. 1., 2., 3., à 12½ Sgr.
Wolfram, J., Sechs deutsche Gesänge mit Begl. des Pfte. 2te Sammlung, 20 Sgr.
— Rondeau mignon p. le Pfte. 10 Sgr.
— Die Spinnerin m. Begl. der Guitarre. 5 Sgr.

# Verzeichniß von Büchern

welche

## bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 5. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 15. Juli 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Des Königl. Preuß. Küchenmeisters

**C. W. Sametzky**

neuestes praktisches

**Berliner Kochbuch**

für bürgerliche Haushaltungen,

oder gründliche Anweisung, alle Arten Speisen und Backwerk auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten, auch unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, 1r Theil, 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, ist so eben bei uns erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden. Preis, gebunden 1 Rthlr. 10 Sgr. (Ungebunden 1 Rthlr. 5 Sgr.)

Die erste sehr bedeutende Auflage dieses Lehrbuchs der Kochkunst, obwohl in 2 Bänden, welche zusammen nur ein Ganzes bildeten, und 3 Rthlr. kosteten, ist in wenigen Jahren bis auf einige Exemplare vergriffen und allgemein als eins der besten Werke über die Kochkunst anerkannt worden.

Diese 2te Auflage ist so eingerichtet, daß der erste Band ein für sich bestehendes Ganze bildet, welcher Alles umfaßt, was feine bürgerliche Haushaltung betrifft, und 1268 Rezepte für Koch- und Backkunst, Bereitung von Getränken rc., nebst Speise- und Küchenzetteln, oder Anweisungen über das Ordnen der Speisen zum Frühstück, Mittag- und Abendessen rc. rc. enthält. Es ist dieses somit ein unentbehrliches Handbuch für alle Hausfrauen, Köche, Köchinnen und Wirthschafterinnen, und dürfte in keinem Hause fehlen.

Um dieses ausgezeichnete Kochbuch allgemein zugänglich zu machen, haben wir den Preis, obwohl es viel stärker als die erste Auflage ist, nur auf 1 Rthlr. 10 Sgr., gebunden, gesetzt.

Schlesinger'sche Buchhandlung, in Berlin.

---

Oehlenschläger's neuestes Trauerspiel

**„Die Wäringer in Constantinopel"**

Preis 1 Rthlr 10 Sgr., ist so eben bei uns erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin,
unter den Linden Nr. 34.

---

In der Schlesinger'schen Buchhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., ist früher erschienen und jetzt wieder zu haben:

**Jasukowsky.** Russische Gespräche, enthaltend die nothwendigsten Redensarten, um sich jedem Russen sogleich verständlich zu machen nebst beigesetzter deutscher Aussprache; auch als Lesebuch zur Erlernung der russischen Sprache zu gebrauchen. Preis 10 Sgr.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Erzählungen von Alexander Bronikowski. I. Die drei Vettern. II. Der verhängnißvolle Abend. 8. 19½ Bogen auf feinem Druckpapier. Preis 1 Thl. 20 Sgr.

Früher erschien bei mir:

Er und Sie. Ein Märchen neuerer Zeit von Alexander Bronikowski. 1827. 8. 20¼ Bogen auf feinem Druckpapier. Preis 1 Thl. 20 Sgr.

Leipzig, den 15. Juni 1828.

F. A. Brockhaus.

---

Von A. W. von Schlegel's

**Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.**

(Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.) Preis 1 Thlr. welche im Conversations-Blatt, Nr. 113 — 159, abgedruckt waren, haben wir noch einige Exemplare übrig, und ersuchen wir, uns die Bestellungen baldmöglichst zukommen zu lassen, da wir später wahrscheinlich nicht im Stande sein werden, dieselben zu effectuiren.

Schlesinger'sche Buchhandlung, in Berlin.

---

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

**Vertheidigung der evangelischen Kirche**

gegen ihre Feinde, oder Beleuchtung der Betrachtungen des Herrn Pfarrers Wolf über das von Sr. Majestät dem Könige von Preußen an Ihre Durchlaucht die Herzogin von Anhalt-Cöthen, angeblich erlassene Schreiben.

Von Dr. J. C. Rinnich,

Königl. Preuß. Divisions-Prediger.

Hinzugefügt sind die Schreiben des Königs von Dänemark und der Königin Christiane Eberhardine, den Uebertritt des Sächsischen Kurprinzen Friedrich August, zum römisch katholischen Glauben, betreffend.

Düsseldorf bei Schaub.

170 Seiten, in 8. Geheftet 17½ Sgr. (14 Ggr.)

---

In der Schlesinger'schen Buchhandlung in Berlin, ist so eben erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

Dr. Michelet. Das System der philosophischen Moral mit Rücksicht auf die juridische Imputation, die Geschichte der Moral, und das christliche Moralprinzip. Preis 2 Thlr.

Mehrere Beurtheilungen, welche bereits in einigen gelehrten kritischen Blättern erschienen sind, nennen dieses Werk eines der vorzüglichsten über diesen Theil der Philosophie.

---

Bei mir ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34) zu erhalten:

Zur Rechtfertigung und Berichtigung meiner Schrift über die preußische Städteordnung.
Von
Friedrich von Raumer.
8. Geheftet 5 Sgr.

Leipzig, den 24. Mai 1828.

F. A. Brockhaus.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) zu erhalten:

Geschichte Aragoniens im Mittelalter. Von Ernst Alexander Schmidt. Gr. 8. 30½ Bogen auf gutem Druckpapier. 2 Thlr. 5 Sgr.

Leipzig, den 15. Mai 2828.

F. A. Brockhaus.

---

## Walter Scott's neueste Romane

*(in englischer Sprache.)*

Tales of a Grandfather, being stories taken from scottish history. 2 Vol. 8. cart. 2 Thlr. 5 Sgr.
Chronicles of the Canongate. 2 Vol. 8. cart. 2 Thlr. 5 Sgr.
sind bei uns erschienen und zu haben.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

---

Das fünfte Heft des
Berliner Kunstblattes
herausgegeben unter Mitwirkung
der Königl. Akademie der Künste
und des wissenschaftlichen Kunstvereines
von E. H. Toelken,
ord. Prof. a. d. Univers. Secret. der K. Akademie d. Künste und Vorsteher des wissenschaftlichen Kunstvereins,
ist so eben erschienen, und kann von den resp. Abonnenten in Empfang genommen werden.

Dieses Heft enthält: 1. Stiftung neuer Preisbewerbungen bei der Königl. Akademie der Künste. — 2. Jährliche Ausstellung im Frühjahr. — 3. Biographische Notizen über J. G. von Quandt. — 4. Beiträge zu einer Kunstgeschichte der Mark Brandenburg vom Prof. Hampe. — 5. Miscellaneen zur neuesten Kunstgeschichte vom Dr. C. Seidel. (V. Die Malerfamilie Bleuler in Feuerthalen.) — 6. Ueber die vorjährige Londoner Kunstausstellung. — 7. Bemerkungen zu der Gedächtnisrede bei der Saecular-Feier Albrecht Dürer's, vom Geh. Ob. Finanzrath Sotzmann. — 8. Die Statue I. M. der regierenden Kaiserin Alexandra von Russland, in Marmor ausgeführt vom Prof. C. Wichmann. Diese Statue ist, in Kupfer gestochen, dem Hefte beigefügt.

Von dem Kunstblatte erscheint monatlich ein Heft in 4to, mit einer lithographirten oder radirten Zeichnung. — Der Preis des Jahrgangs ist 6 Thlr., auf Velin-Papier 10 Thlr.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

## Hans Sachs,

dessen rühmliches Gedächtniß jetzt auf den deutschen Schaubühnen fleißig erneuert wird, kann denen, welche ihn etwas näher kennen zu lernen wünschen, in seiner natürlichen Liebenswürdigkeit kaum besser bekannt werden, als durch folgendes Werk:

Hans Sachs im Gewande seiner Zeit, oder: Gedichte dieses Meistersängers in derselben Gestalt, wie sie zuerst auf einzelne, mit Holzschnitten verzierte Bogen gedruckt ꝛc., unter dem deutschen Volke verbreitet worden sind. Mit 23 alten Originalholzschnitten aus Hans Sachs Lebenszeit und einer von ihm selbst verfaßten Lebensbeschreibung desselben. Royal-Folio. Gebunden 4 Thlr. oder 7 fl. 12 Kr. Rhn.

Dieses Werk ist durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesinger'sche Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) von uns zu beziehen.

Gotha, den 4. Juli 1828.

Becker'sche Buchhandlung.

---

Bei uns ist erschienen und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

Neue
Ansichten und Erfahrungen
beim
Branntweinbrennen
und Bierbrauen
in den Jahren 1820 bis 1826.
Durchaus praktisch bearbeitet von
C. W. Schmidt,
Verfasser der mechanischen Technologie, der Schriften über Brenn- und Brauerei ꝛc. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.
In drei Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Die 1 bis 6tägige Bemeischung. Berechnung und Beurtheilung der Meische. Das Brennen von andern der Oekonomie zuträglichen zuckerhaltigen Substanzen.

Zweite Abtheilung. Das Brauen und Warten der gewöhnlichen und feinen Biere (Lagerbiere). — Das Brauen ohne Treber nachzulassen, — und der künstlichen Bierarten aus Kartoffeln, Runkelrüben, Syrup ꝛc. — Die Kühlmaschine.

Dritte Abtheilung. Vorschläge, um mit möglicher Ersparniß Brenn- und Brauereien neu zu erbauen, mit Beleuchtung des Schmidtschen Brennapparats, nach welchem mit einem Feuer fuselfreier Spiritus zu 60 Gr. R. aus der Meische erzeugt werden kann ꝛc.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 6. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 9. August 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Das fünfte und sechste Heft des

## Berliner Kunstblattes

herausgegeben unter Mitwirkung der Königl. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereines vom Prof. Dr. E. H. Toelken,

ist so eben bei uns erschienen.

Das fünfte Heft enthält: 1. Stiftung neuer Preisbewerbungen bei der Königl. Akademie der Künste. — 2. Jährliche Ausstellung im Frühjahr. — 3. Biographische Notizen über J. G. von Quandt. — 4. Beiträge zu einer Kunstgeschichte der Mark Brandenburg vom Prof. Hampe. — 5. Miscellaneen zur neuesten Kunstgeschichte vom Dr. C. Seidel. (V. Die Malerfamilie Bleuler in Feuerthalen.) — 6. Ueber die vorjährige Londoner Kunstausstellung. — 7. Bemerkungen zu der Gedächtnissrede bei der Saecular-Feier Albrecht Dürer's, vom Geh. Ob. Finanzrath Sotzmann. — 8. Die Statue I. M. der regierenden Kaiserin Alexandra von Russland, in Marmor ausgeführt vom Prof. C. Wichmann. Diese Statue ist, in Kupfer gestochen, dem Hefte beigefügt.

Das sechste Heft enthält: 1. Verliehene Preis-Medaillen und Unterstützung-Prämien. — 2. Warnung, nicht ohne innern Beruf sich den Künsten zu widmen. — 3. Ueber die Mischung griechischer und asiatischer Cultur in den Küstenländern des südlichen Kleinasiens, vom Prof. E. H. Toelken. — 4. Zwei Beispiele antiquarischen Betruges. — 5. Nachträgliche Bemerkungen über Thomas von Bologna. — 6. Rezensionen und Anzeigen, a) Italienische Forschungen, von C. F. v. Rumohr. b) Die Kunst, falsche Münzen zu erkennen, von G. B. Loos. c) Abriss der gesammten Münzkunde, von J. Leitzmann. d) Tabellarische Vergleichung des alt-römischen mit dem attischen Gelde, von H. L. Hartmann. — Correspondenz aus München.

Von dem Kunstblatte erscheint monatlich ein Heft in 4to. — Der Preis des Jahrgangs ist 6 Thlr., auf Velin-Papier 10 Thlr.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

---

## Bibliothèque Napoléon.

Recueil de Mémoires Biographies et tableaux historiques pour servir à l'histoire de l'empereur Napoléon et de ses contemporains.

Éditeur A. Viedure.

*De l'imprimerie de B. G. Teubner à Leipsic.*

Taschenformat, auf Velin-Druckpapier, jede Lieferung zu 10 Bogen oder 160 Seiten geheftet $7\frac{1}{2}$ Sgr. Pränumeration auf 10 Lieferungen oder 100 Bogen 2 Rthlr. 15 Sgr.

Der große umfassende Geist Napoleons, die reiche Erfahrung seines Lebens, welches vom Tiefsten bis zum Höchsten, das in dem weitesten Kreise einer menschlichen Laufbahn liegt, sich erhebt, und dann vom Höchsten bis zum Tiefsten in betäubendem Glückswechsel niederfällt, üben eine Gewalt über die Seele, Gemüth und Einbildungskraft, der man sich nicht entziehen kann. Dadurch erklärt sich das lebhafte Interesse, mit welchem die Schriften über Napoleon von dem lichtsuchenden Publikum aufgenommen werden, und deutlich spricht sich der Wunsch, ja das Bedürfniß unsrer Zeit aus, klar zu sehen über den Mann, der auf den Zustand der Welt so entscheidend gewirkt hat.

Reiche Materialien zur Feststellung unsers Urtheils über diese Riesengestalt sind in Frankreich und England an das Licht getreten; allein sie sind kostbar, zum Theil selten, und deshalb ist ihr Besitz nur Wenigen vergönnt. Wir glauben daher, auf den Beifall und die Unterstützung des Publikums rechnen zu können, indem wir die Herausgabe einer Bibliothèque Napoléon ankündigen, in welcher alle jene Schriften aufgenommen werden, die den außerordentlichen Mann oder diejenigen betreffen, durch die und mit denen er gewirkt. Diese Sammlung umfaßt demnach:

I. Als Einleitungswerk die eben erscheinende Histoire de Napoléon par M. de Norvins.

II. Die besten Schriften zur Beleuchtung der vorzüglichsten Lebensereignisse und zur Charakteristik Napoleons, als: Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du palais et sur quelques événemens de l'empire depuis 1805 jusqu'au 1ere mai 1814, par Bausset. — Histoire de Napoléon, du consulat et de l'empire. — Mémoires pour servir à l'histoire de Napoléon, par Fleury de Chabulon. — Manuscrit de 1812, 1813, 1814, par le Baron Fain. — Mémoires historiques de Napoléon, livre IX, Londres. — Lettres écrites de Paris pendant le dernier règne de Napoléon, par M. Hobhouse. — Mes souvenirs sur Napoléon, sa famille et

sa cour, par madame la veuve du général Durand. — Nouveaux mémoires pour servir à l'histoire de Napoléon. — Napoléon en exil, ou l'écho de St. Hélène, publié par O'Meara. — Mémorial de St. Hélène par Las Cases. — Mémoires du Dr. Antomarchi sur les derniers momens de Napoléon. — Documens pour servir à l'histoire de la captivité de Napoléon Bonaparte à St. Hélène etc. etc. etc.

III. Darstellungen der Feldzüge Napoleons: Mémoire sur la guerre de 1809 en Allemagne avec les opérations particulières des corps d'Italie, de Pologne, de Saxe, de Naples et de Walchern, par le général Pelet. — Histoire de la guerre de la péninsule sous Napoléon par le général Foy. — Histoire de l'expédition de Russie, par Mr. de Chambray. — Mémoires du maréchal Berthier et du comte Regnier, contenant la campagne d'Egypte. — Histoire des campagnes de 1814 et 1815, par le général Vaudoncourt etc. etc. etc.

IV. Denkwürdigkeiten der Zeitgenossen Napoleons: Mémoires du général Hugo, du duc de Gaëte, du général Rapp, dn duc d'Otrante, de Carnot, de Thibeaudeau. — Histoire de Murat. — Mémoires historiques et secrets de l'impératrice Josephine — Marie — Rose Tascher de la Pagerie, première épouse de Napoléon. — Mémoires d'une contemporaine, ou souvenir d'une femme sur les principaux personnages de la république, du consulat, de l'empire etc. etc.

V. Napoleons eigene Schriften, seine Briefe, Berichte und Staatsschriften; die den Generalen Montholon und Gourgaud auf St. Helena diktirten Denkwürdigkeiten; sein Testament.

Täglich öffnen sich noch neue Quellen, die auch unserer Sammlung zufließen sollen; es ist daher unthulich, die dafür bestimmten Werke in systematischer Reihefolge aufzustellen: Zeit und Gegenstände abwechselnd beleuchtend, werden sie noch mehr Reiz gewinnen. Wir beginnen mit der Histoire de Napoléon par M. de Norvins, worauf die Mémoires anecdotiques par Bausset folgen.

Wir geben diese Sammlung in Lieferungen; jede 10 Bogen oder 160 Seiten stark, kostet nur 7½ Sgr, jedoch auf 10 Lieferungen mit 2 Rthlr. 15 Sgr. wirklicher Vorausbezahlung, um welchen geringen Preis sie jede Buchhandlung Deutschlands liefern kann. Zehn Lieferungen oder 100 Bogen werden beiläufig so viel enthalten, als sechs Bände der französischen und englischen Ausgaben, und alle 10 Lieferungen kosten noch nicht so viel als Einer dieser Bände! Wir beschränken die Verbindlichkeit unserer Abnehmer und unsere eigene immer auf 10 Lieferungen, nach deren Vollendung der Rücktritt freigestellt bleibt. Der erste Pränumerationspreis besteht bis zur Erscheinung der achten Lieferung, dann tritt der zweite mit 3 Rthlr. ein. Der nachfolgende Ladenpreis wird um die Hälfte erhöht. Alle 14 Tage wird eine Lieferung ausgegeben, und die erste ist bereits zu haben. Leipzig, am 1. Mai 1828.

Der Herausgeber.

---

## Irving's Columbus. — v. Haupt, Unsere Vorzeit.

Bei J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

**Irving, W., sämmtliche Werke.** 20s — 31s Bändchen. Leben und Reisen Columbus, 1s bis 12s Bändchen. Wohlfeile Taschenausgabe mit 2 Karten. Auf geglättetem Velinpapier und cartonnirt 3 Thlr. 20 Sgr. Auf weißem Druckpapier 2 Thlr. 15 Sgr. Auf ordin. Druckpapier 1 Thlr. 20 Sgr.

An den folgenden Bänden dieses wichtigen und interessanten Werkes wird ununterbrochen fortgearbeitet, so daß sie rasch auf einander erscheinen.

**Haupt, Th. von, Unsere Vorzeit, eingeführt durch H. Zschokke.** 1s Bändchen. 12.

In diesem für jeden Teutschen höchst wichtigen Werke wird eine, in volksthümlichem, auf alle Klassen der Gesellschaft berechnetem Style erzählte, unbefangene und rücksichtslose Darstellung aller merkwürdigen Begebnisse unserer Vorzeit „seit dem ersten geschichtlichen Auftreten unserer Altvordern bis zur Auflösung des Teutschen Reiches im J. 1806" geliefert. Dasselbe giebt höchstens 40 Bändchen, und für jede Lieferung von vier Bändchen wurde der äußerst billige Preis von 1 Rthlr. 10 Sgr. festgesetzt, welcher jedoch später bedeutend erhöht wird. — Dieses Werk ist zur Vervollständigung von „Unserer Zeit" durchaus nothwendig. In jeder Buchhandlung findet man das erste Bändchen; bei Bestellungen beliebe man den Titel genau anzugeben, damit es nicht mit der in Ulm erscheinenden Schrift, „die Vorzeit", verwechselt werde.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

**Drei Tage am Bord der deutschen Najade. Von Friedrich von Salona.** Zwei Theile. 8. 53½ Bogen auf feinem geglätteten Druckpapier. 4 Thlr. 15 Sgr.

Leipzig, den 15ten Mai 1828. F. A. Brockhaus.

---

In der Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin ist so eben erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

**Dr. Michelet. Das System der philosophischen Moral mit Rücksicht auf die juridische Imputation, die Geschichte der Moral, und das christliche Moralprinzip.** Preis 2 Thlr.

Mehrere Beurtheilungen, welche bereits in einigen gelehrten kritischen Blättern erschienen sind, nennen dieses Werk eines der vorzüglichsten über diesen Theil der Philosophie.

---

## Neuer Verlag von F. Rubach in Magdeburg.

Blume, J., Allgemeiner Atlas über alle Theile der Erde in 36 Blättern. Für Freunde der Erdkunde und besonders zum Gebrauch in Schulen. Querfolio, illum. 3 Rthlr. (Hieraus werden auch einzelne Blätter à 2½ Sgr. verkauft.)

Dessen Karte von Asien. Imperialfolio. 15 Sgr.

Dessen Karte von Amerika. Imperialfolio. 15 Sgr.

Witzleben, F. A. v., Karte der Europäischen Türkei. Imperialfolio. 22½ Sgr.

Erhard, Dr. H. A., Ueberlieferungen zur vaterländischen Geschichte alter und neuer Zeiten. 3s Heft. 18¾ Sgr.

Breyther, E., Cöleste oder Bibel, Natur und Menschenleben in Gesängen. 12½ Sgr.

Anhalt und Preußen 1819 — 1827. 7½ Sgr.

Buntes Allerlei, in merkwürdigen und unterhaltenden Geschichten, biographischen Skizzen, Anekdoten ꝛc. 5r Bd. 7½ Sgr.
Lukas, Fr., Erster Unterricht im Lesen nach strenger Stufenfolge. 2te verb. und verm. Aufl. 2½ Sgr.
Dessen, Wandfibel in 12 Tafeln. Nebst einer Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch derselben. 12½ Sgr.
Meyer, H., Gründliche Regeln der Orthographie für Schulen. 3¾ Sgr.
Blumauer, K., Orakel des Geistes und Herzens für Lehre und Leben, insbesondere aber für Freundschaftsbücher. 1 Rthlr. 7½ Sgr.
Schulvorschriften für den ersten Unterricht im Schönschreiben. 1s Heft in 16 Folioblättern. 4te Aufl. 11¼ Sgr.
Seidel, Dr. Carl. Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste. 2r Bd. 2 Thlr. 25 Sgr.
Tabellarische Uebersicht der Berechnung des Goldes in Courant und des Courants in Gold von 5 bis 20 pro Cent. 6¼ Sgr.
Der Tunnel. Zeichnungen und Notizen von den Arbeiten an dem Gange unter der Themse. 1 Rthlr.
Allgemeiner Volkskalender. 5r Jahrgang auf das Jahr 1828. 10 Sgr.
Langner, L., Charakterzüge und Mannichfaltigkeiten aus der Geschichte der Natur und des Menschen insbesondere, zur belehrenden Unterhaltung. 2r Bd. 22½ Sgr.

---

Bei J. A. Barth in Leipzig ist erschienen:
Darstellung der griechischen Mythologie. 1r Theil: Ueber den Begriff, die Behandlung und die Quellen der Mythologie. Als Einleitung in die Darstellung der griechischen Mythologie. Von Chr. H. Weisse, Dr. und Professor an der Universität in Leipzig. gr. 8. 2 Rthlr.

---

**Für Leihbibliotheken und Lesezirkel**
ist bei F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen:
Georginen. Sechs Novellen von A. W. Zimmermann. Inhalt: Peter Antonio. Rache und Edelmuth. Der goldne Vogel. Die deutsche Aspasia. Wirkungen der Liebe. Die Rose. In Umschlag geheftet. Preis 20 Sgr.

---

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesinger'sche Buchhandlung) versendet worden:
Thieme, M., Kleiner Deutscher Ehrentempel, oder das Leben berühmter Deutschen neuerer Zeit. Zur Unterhaltung, Nacheiferung und Erweckung der Vaterlandsliebe für Jung und Alt. Mit einem Titelk. 8. Br. 2 fl. — 1 Thlr. 10 Sgr.
The Life and pontificate of Leo the Tenth. By W. Roscoe. With Henke's Notes translated from the German into the English, added to the last Volume. Vol. II — IV. gr. 8. Subscr.-Preis der 4 Bände: 1. Ausg. 10½ fl. — 7 Thlr. 2. Ausg. 12 fl. — 8 Thlr.
Gemälde Griechenlands und der Europäischen Türkey, oder Abriß der Geographie dieser Länder. Von dem Griechen G. A. M. Mit einer Vorrede von Prof. Chr. B. und einer Karte, gez. von Perot. Aus dem Franz. 2 Bände. Subscr.-Preis 2 fl. — 1 Thlr. 10 Sgr.
Damen-Bibliothek. Aus dem Gebiete der Unterhaltung und des Wissens. Einheimischen und fremden Quellen entnommen. Den Gebildeten des schönen Geschlechts gewidmet. Herausgeg. von Hofr. A. Schreiber. 11s Bdch. 8. Subscr.-Preis aller 16 Bändchen bis zur Vollendung 9 fl. 36 kr. — 6 Thlr. 10 Sgr. (Das 12te ist unter der Presse und die 4 übrigen erscheinen auch in den nächsten Monaten.)
Heller, Joseph, Handbuch für Reisende in dem ehemaligen Fränkischen Kreise, oder den jetzigen Bayerischen Ober- und Unter-Main- und den Rezatkreisen, dem Würtembergischen Jaxtkreise und Badischen Main- und Tauberkreise. Mit einer Karte und einem Titelkupfer. gr. 8. 4 fl. — 2 Thlr. 20 Sgr.
Panorama des Niederwalds bei Rüdesheim. Gez. und gest. von Nordorf. Mit kurzem Texte. 4 fl. — 2 Thlr. 20 Sgr.

Heidelberg. J. Engelmann.

---

In der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu bekommen:
C. E. Pönitz, die Fechtkunst auf den Stoß. Zweite wohlfeile Ausgabe. 8. Broch. 20 Sgr.
D. G. Marschner, Anleitung zur Vertheidigung des peinlich Angeschuldigten durch einen Rechtsbeistand, während des deutschen, auf die peinliche Gerichtsordnung Karls V. gegründeten Untersuchungverfahrens, mit besonderer Rücksichtnahme auf das Königreich Sachsen. gr. 8. 1 Thlr. 7½ Sgr.
C. M. v. Weber, hinterlassene Schriften, herausgegeben von Th. Hell. 2 Theile. 8. Velinpap. 2 Thlr. 5 Sgr.
Zeitschrift für Natur- und Heilkunde, von Carus, Coulant, Ficinus, Kreysig, Seiler. 5ten Bandes 3tes Heft. gr. 8. Broch. 1 Thlr. Alle 5 Bände oder 15 Hefte statt 15 Thlr., für 10 Thlr.
T. F. M. Richter, Reisen im Mittelmeere und den angränzenden Gewässern. Dritter Theil. Auch unter dem Titel: Reisen zu Wasser und zu Lande ꝛc. Achtes Bändchen. 8. Velinpap. 1 Thlr. Alle acht Bände statt 8 Thlr. 5 Sgr., für 6 Thlr. 5 Sgr.

---

Bei I. A. Barth in Leipzig ist so eben erschienen:
Die Pariser Bluthochzeit.
Dargestellt von Dr. L. Wachler. 2e berichtigte und vermehrte Ausgabe. gr. 8. brosch. 18¾ Sgr.

---

Bei uns ist erschienen und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

Neue
Ansichten und Erfahrungen
beim
## Branntweinbrennen
und Bierbrauen
in den Jahren 1820 bis 1826.
Durchaus praktisch bearbeitet von
C. W. Schmidt,
Verfasser der mechanischen Technologie, der Schriften über Brenn- und Brauerei ꝛc. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.
In drei Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Die 1 bis 6tägige Bemeischung. Berechnung und Beurtheilung der Meische. Das Brennen von andern der Oekonomie zuträglichen zuckerhaltigen Substanzen.

Zweite Abtheilung. Das Brauen und Warten der gewöhnlichen und feinen Biere (Lagerbiere). — Das Brauen ohne Treber nachzulassen, — und der künstlichen Bierarten aus Kartoffeln, Runkelrüben, Syrup ꝛc. — Die Kühlmaschine.

Dritte Abtheilung. Vorschläge, um mit möglicher Ersparniß Brenn- und Brauereien neu zu erbauen, mit Beleuchtung des Schmidtschen Brennapparats, nach welchem mit einem Feuer fuselfreier Spiritus zu 60 Gr. R. aus der Meische erzeugt werder kann ꝛc.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

---

Allgemeine deutsche
## Real-Encyklopädie
für
die gebildeten Stände.
## (Conversations-Lexikon.)
In zwölf Bänden.
Siebente Originalauflage.

Von dieser mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Auflage in Großoctav mit großer Schrift sind jetzt neun Bände erschienen, denen die übrigen drei, an welchen ununterbrochen fortgearbeitet wird, möglichst rasch nachfolgen werden. Es gelten für die verschiedenen Ausgaben noch folgende Pränumerationspreise:

Nr. 1) Auf weißem Druckpapier, 15 Thlr., oder 27 Fl. Rheinisch.
Nr. 2) auf gutem Schreibpapier, 20 Thlr., oder 36 Fl. Rheinisch.
Nr. 3) auf extrafeinem Velinpapier, 36 Thlr., oder 64 Fl. 48 Kr. Rheinisch.

Sammler, die sich in portofreien Briefen an den unterzeichneten Verleger wenden und den Betrag ihrer Bestellung gleich beifügen, erhalten auf sechs Exemplare das siebente Exemplar frei.

Eine ausführliche Anzeige über das Conversations-Lexikon und drei demselben neuerdings nachgebildete, in Quedlinburg und Augsburg erscheinende, mehr oder minder auf Täuschung des Publikums berechnete Unternehmungen, ist in allen Buchhandlungen gratis zu erhalten.

Leipzig, 30. Juni 1828.

F. A. Brockhaus.

---

Neue Schriften,
welche in der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig erschienen und in allen Buchhandlungen zu bekommen sind:

W. Schmidt, die Tabakfabrikation der Franzosen und Holländer, verbunden mit der Tabakbereitung der Deutschen; nach den neuesten Erfahrungen in der Chemie. Neue, wohlfeilere Ausgabe. gr. 8. broch. 1 Thlr. 15 Sgr.

Grammaire allemande, ou Principes généraux et particuliers de cette langue. Ouvrage trad. de Mr. Heinsius par J. B. M. Taillafer. Seconde ed. 8. br. 22½ Sgr.

W. A. Lindau, Griechenland und die Griechen. 2te wohlfeilere Ausgabe. broch. 11¼ Sgr.

---

Von A. W. von Schlegel's
## Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.
(Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.) Preis 1 Thlr., welche im Conversations-Blatt, Nr. 113—159 abgedruckt waren, haben wir noch einige Exemplare übrig, und ersuchen wir, uns die Bestellungen baldmöglichst zukommen zu lassen, da wir später wahrscheinlich nicht im Stande sein werden, dieselben zu effectuiren.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

---

Herabgesetzte Preise.

Die göttliche Komödie des Dante. Uebersetzt und erklärt von Karl Ludwig Kannegießer. Zweite, sehr veränderte Auflage. Drei Theile. Mit einem Titelkupfer und geometrischen Plänen der Hölle und des Paradieses. 1825. Gr. 8. 60½ Bogen auf dem feinsten französischen Druckpapier. 6 Thlr. Jetzt für 2 Thlr. 15 Sgr.

Dante Alighieri's lyrische Gedichte. Italienisch und deutsch herausgegeben von Karl Ludwig Kannegießer. 1827. Gr. 8. 31¼ Bogen auf dem feinsten französischen Druckpapier. 2 Thlr. 10 Sgr. Jetzt für 1 Thlr.

(Wer beide Schriften zusammennimmt, erhält sie für drei Thlr.)

Die Herabsetzung des Preises der Streckfuß'schen Uebersetzung der „Göttlichen Komödie" auf 3 Thlr. veranlaßt auch mich, die Preise vorstehender Schriften zu ermäßigen. Der Anpreisungen enthalte ich mich völlig und bemerke nur, daß der Kannegießer'schen Uebersetzung Einleitungen und ausführliche Commentare beigefügt sind, von den lyrischen Gedichten Dante's aber es weder in Italien eine vollständige Ausgabe des Originals noch in Deutschland irgend eine Uebersetzung giebt.

Exemplare können durch jede Buchhandlung (in Berlin durch die Schlesinger'sche Buchhandlung) bezogen werden.

Leipzig, den 16. Juni 1828.

F. A. Brockhaus.

# Verzeichniss von Musikalien

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen,
in **Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden No. 34. zu haben sind.

No. 7. Den 14. August 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen, und in allen Musikhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

## Oberon

### romantische Oper in 3 Aufzügen

### Musik von C. M. von Weber.

1. Der vollständige Klavier-Auszug vom Componisten, (m. Bemerk. der Instrnmente nach der Partitur) 6 Rthlr. 15 Sgr.
2. Derselbe mit dem Portrait des Componisten 7 Rthlr. 15 Sgr.
3. Derselbe mit der für London componirten Tenor-Scene und Arie 7 Rthlr.
4. Hieraus alle Arien, Duetten, Terzetten etc. etc., in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
5. Der vollständige Auszug mit leichter Pianoforte-Begleitung von Wustrow 5 Rthlr. 20 Sgr.
6. Hieraus alle Arien, Duetten, Terzetten etc. etc., in einzelnen Nummern (zu verschiedenen Preisen).
7. Die beliebtesten Gesangstücke mit Begleitung der Guitarre, von C. Blum, 1 Rthlr. 7½ Sgr.
8. Diese Gesangstücke in einzelnen Nummern.
9. Der vollständige Auszug für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte), 4 Rthlr.
10. Der vollständige Auszug für das Pianoforte zu vier Händen, (mit Hinweglassung der Worte) 6 Rthlr. 15 Sgr.
11. Die vollständige Oper für Militair-Musik in Partitur 23 Rthlr.
12. Desgl. für 9stimmige Harmonie-Musik, in Stimmen, von Weller 8 Rthlr. 5 Sgr.
13. Desgl. im Quartett für 2 Violinen, Alt u. Bass, arr. v. C. W. Henning 5 Rthlr.
14. Desgl. im Quartett für Flöte, Violine, Alt und Bass, arr. von Gabrielsky, 5 Rthlr. 10 Sgr.
15. Die vollständige Oper für 2 Viol., arrangirt von C. W. Henning 3 Rthlr.
16. Desgl. für 2 Flöt., arr. von Gabrielsky, 4 Rthl. 5 Sgr.
17. Desgl. für 1 Violine, arr. C. W. Henning, 1 Rthlr. 10 Sgr.
18. Desgl. für 1 Flöte, arr. v. Gabrielsky, 1Rthl. 10 Sg.

Ausserdem ist aus dieser Oper in folgenden Arrangements allein zu haben: die

### Ouverture

1. Für das Pianoforte allein, arr. vom Componisten 15 Sgr.
2. dito dito im leichten Style, arr. von Wustrow, 15 Sgr.
3. Für das Pianoforte zu 4 Händen, 27½ Sgr.
4. Für Pianoforte und Violine.
5. Für Orchester (in Stimmen) 2 Rthlr. 15 Sgr.
6. Für Militair-Musik (in Partitur) arr. von Weller, 2 Rthlr. 15 Sgr.
7. Für 9stimmige Harmonie-Musik (in Stimmen) 1 Rthl. 15 Sgr.
8. Im Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, arrangirt von C. W. Henning, 25 Sgr.
9. Im Quartett für Flöte, Violine, Alt und Violoncell, arr. von Gabrielsky 25, Sgr.
10. Für 2 Violinen, arr. von C. W. Henning, 15 Sgr.
11. Für 3 Flöten, arr. von Gabrielsky, 22½ Sgr.
12. Für 2 Flöten, arr. von Gabrielsky, 15 Sgr.

### Pot-pourri's, Variationen, Tänze etc. nach Melodien dieser Oper.

1. Dotzauer. Caprice p. Vclle. et Pfte. op. 96. 25 Sgr.
2. Fürstenau. Introduction et Variations p. l. Flûte, avec Acc. d'Orchestre. op. 45. 1 Rthlr. 20 Sgr.
   Dessen Introduction et Variations p. l. Flûte, avec de Quatuor. 25 Sgr.
   Dessen Introduction et Variations p. l. Flûte, avec Acc. de Pfte. 20 Sgr.
3. Gabrielsky. 1er Pot-pourri p. l. Flûte avec Acc de Pfte. 1 Rthlr. 5 Sgr.
4. Dessen 2me Ppt-pourri p. l. Flûte avec Acc. de Pfte. 1 Rthlr. 10 Sgr.
5. Dessen Trois airs favoris var. p. l. Flûte, No. 1, 2, 3 à 15 Sgr.
6. Moscheles. Fantaisie p. l. Pfte. 22½ Sgr.
7. Weller. Neueste Berliner Lieblings-Tänze f. Orchester. 4tes Heft. Enthält: 6 Contretänze und 1 Cotillon. 2 Rthlr.
8. Dessen Cotillon f. d. Pfte. 12½ Sgr.
9. Dessen 2 Oberon-Walzer f. d. Pfte. 7½ Sgr.
10. Wustrow. 1er Pot-pourri p. l. Pfte. 20 Sgr.
11. Dessen 2me pot-pourri p. l. Pfte. 1 Rthlr.

etc. etc.

So eben ist fertig geworden:

# Der Troubadour.

## Eine Sammlung von Romanzen, Liedern und Nocturnos

mit Begleitung des Pianoforte.

Musik von

**Bruguière, L'huillier, Panseron, Berton.**

Worte von Carl Kirsch.

No. 1. Mit color. Vignette. Preis 15 Sgr.

Inhalt. Die Rose von Bagdad. — Das Hindumädchen. — Schäferlied (zweistimmig). — Ein Blick in den Spiegel. — Das Waisenmädchen. — Der kleine Schornsteinfeger (zweistimmig).

Es erblühen manche artige Blumen auf dem Felde ausländischer Composition, welche wegen ihrer Bescheidenheit verloren gehen, die aber wohl werth wären, gesammelt zu werden. Diese Ueberzeugung liess uns den Troubadour beginnen, welcher, wenn er in der deutschen Umkleidung Beifall findet, von Zeit zu Zeit diejenigen Melodien des Auslands bringen wird, die sich durch Eigenthümlichkeit auszeichnen und durch Lieblichkeit geeignet sind, sich dem deutsehen, streng-kritischen, musikalischen Gefühl einzuschmeicheln.

Wir bitten diejenigen Musikhandlungen, mit denen wir nicht in Rechnung stehen, uns ihren Bedarf aufzugeben. —

Industrie-Comtoir in Leipzig,
Petersstrasse No. 112.

---

## Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Auswahl beliebter neuer Märsche für Pfte. No. 2. Enthält: Geschwindmarsch des Garde-Jäger-Regiments, Marsch von Körner und Hannoverscher Zapfenstreich. 5 Sgr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pfte. No. 38. Enth.: 2 Pyrmonter Walzer und Galopp von Bröckel, nebst Galopp von Czerny. 5 Sgr.

— No. 39. Enthält: Pyrmonter Walzer und Galopp von Bröckel, nebst Walzer von Beethoven. 5 Sgr.

Clementi, M., Toccatine p. l. Pfte. 5 Sgr.

Diabelli, A., Walzer mit Trio und Coda, aus dem Bauer als Millionair für Pfte. 12½ Sgr.

Eyssholdt, G., Potpourri sur des Thèmes de Weber, Beethoven et Spohr p. le Pfte. No. 1. 17½ Sgr.

Keller, Carl, 4 Lieder mit Guit.- oder Pfte.-Begl. 25stes Werk. 22½ Sgr.

— Einzeln: No. 1. Die treulose Geliebte: In holder Jugend. 10 Sgr.

— No. 2. Der Wunsch: Ich wollt', ich wär' 7½ Sgr.

— No. 3. Sehnen: Wenn ich des Morgens gehe. 7½ Sgr.

Keller, Carl, Gesellschaftslied: Was stärket das Leben. 5 Sgr.

— Ariette. Rondo alla Polacca: Nur bei Dir, Du meines Lebens Lust. 26stes Werk mit Pfte.-Begleit. 10 Sgr.

— Dieselbe Ariette mit Guit.-Begl. 7½ Sgr.

Kuhlau, I., 4 Sonatines fac et doigt p. l. Pfte. Oeuv. 88. 1 Rthlr. 5 Sgr.

Mozart, W. A., La Clemenza di Tito. Titus. Vollständiger Clavier-Auszug nebst eingelegter, von I. Weigl componirter Scene und Arie. 2 Rthl. 10 Sgr.

— Sämmtliche Gesangstücke daraus einzeln.

Schmitt, A. C., Sonate für Pfte. mit Vl. 64stes Werk. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Sippel, 24 Pieces très fac a 4 mains. Oeuv. 40. 20 Sgr.

Weigl, I., Scene und Arie, eingelegt in Titus: Von neuem Glanz umgeben. Mit Pfte.-Begl. 10 Sgr.

---

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist mit alleinigem Eigenthumsrecht erschienen:

## Die neueste Oper von

# Louis Spohr: Pietro von Abano.

Vollständiger Klavierauszug, 6 Thlr. 15 Sgr.

Hieraus einzeln:

Die Ouverture für das Pianoforte allein. 12½ Sgr.
No. 1. Recitativ und Arie. 12½ Sgr.
No. 2. 3. 4. Chor der Priester und Studenten. 15 Sgr.
No. 5. Terzett und Chor. 12½ Sgr.
No. 6. Chor der Studenten. 5 Sgr.
No. 7. Recitativ und Arie. 17½ Sgr.
No. 8. Duett. 12½ Sgr.
No. 9. Recitativ. 5 Sgr.
No. 10. Finale. 27½ Sgr.
No. 11. Arie. 5 Sgr.
No. 12. Duett. 15 Sgr.
No. 13. Recitativ und Arie. 12½ Sgr.
No. 14. Scene und Duett. 15 Sgr.
No. 15. Arie. 10 Sgr.
No. 16. Arie. 15 Sgr.
No. 17. Quartett und Chor. 12½ Sgr.
No. 18. Quartett und Chor. 15 Sgr.
No. 19. Duett. 12½ Sgr.
No. 20. Chor der Studenten. 7½ Sgr.
No. 21. Finale. 25 Sgr.
Die Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen — —
— — für das Orchester. 2 Thlr. 20 Sgr.
— — für Harmonie (in Stimmen) — —
Pietro von Abano, für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte)
— — für das Pianoforte zu 4 Händen.
Die übrigen Arrangem. werden auch binnen Kurzem gelief.

---

# Verzeichniß von Büchern

welche

## bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 7. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 14. August 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Des Königl. Preuß. Küchenmeisters
C. W. Sametzky
neuestes praktisches

## Berliner Kochbuch

für bürgerliche Haushaltungen,
oder gründliche Anweisung, alle Arten Speisen und Backwerk auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten,

auch unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, 1r Theil, 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, ist so eben bei uns erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden. Preis, gebunden, 1 Thlr. 10 Sgr. (Ungebunden 1 Thlr. 5 Sgr.)

Die erste sehr bedeutende Auflage dieses Lehrbuchs der Kochkunst, obwohl in zwei Bänden, welche zusammen nur ein Ganzes bildeten, und 3 Rthlr. kosteten, ist in wenigen Jahren bis auf einige Exemplare vergriffen und allgemein als eins der besten Werke über die Kochkunst anerkannt worden.

Diese 2te Auflage ist so eingerichtet, daß der erste Band ein für sich bestehendes Ganze bildet, welcher Alles umfaßt, was feine bürgerliche Haushaltung betrifft, und 1263 Rezepte für Koch- und Backkunst, Bereitung von Getränken ꝛc., nebst Speise- und Küchenzetteln, oder Anweisungen über das Ordnen der Speisen zum Frühstück, Mittag- und Abendessen ꝛc. ꝛc. enthält. Es ist dieses somit ein unentbehrliches Handbuch für alle Hausfrauen, Köche, Köchinnen und Wirthschafterinnen, und dürfte in keinem Hause fehlen.

Um dieses ausgezeichnete Kochbuch allgemein zugänglich zu machen, haben wir den Preis, obwohl es viel stärker als die erste Auflage ist, nur auf 1 Rthlr. 10 Sgr., gebunden, gesetzt.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

Subscriptions-Anzeige.

## Geschichte
des
## Hauses und Landes Fürstenberg.

Aus Urkunden und den besten Quellen
durch
**Ernst Münch,**
Doctor der Philosophie und der Rechte, Professor an der Kön. niederl. Universität Lüttich, und verschiedener gelehrten Gesellschaften Mitglied.

Der Verfasser vorliegenden Werkes hat sich zum Gegenstande mehrjährigen Forschens die Schicksale eines der ältesten teutschen Fürstenhäuser erwählt, welches nicht nur an großen Männern, wie an edlen Frauen, alle andern fast überstrahlt, sondern auch durch seine gewaltige Einwirkung, in Kabinette wie in Kriege, eine sogar europäische Wichtigkeit und Berühmtheit erlangt hat.

Die Großmuth des jetzt regierenden Fürsten Karl Egon hochfürstliche Durchlaucht setzt den Verfasser in Stand, durch sorgfältige Benutzung des reichen Central-Archivs sowohl als anderer Archive und Bibliotheken, Original-Urkunden und handschriftlichen Berichten, gedruckter Materialien und Vorarbeiten, ein Werk zu schreiben, welches jeden Geschichtsforscher dadurch interessiren muß, daß es viele Dunkelheiten der Geschichte aufhellt, und zugleich ein Quellwerk, namentlich für süddeutsche, schweizerische und elsässische Geschichte, so wie der mediatisirten Fürsten und der Reichsritterschaft werden muß.

Die Geschichte von Fürstenberg erscheint in drei Bänden gr. 8., jeder von wenigstens 25—30 Bogen auf schönem weißem Papier, von welchem die unterzeichnete Verlagshandlung nachstehende Sorten um folgenden Preis zu veranstalten gedenkt.

Ausgabe auf feinem Velin zu 3 bis 3½ Thaler pro Band.
Ausgabe auf schönem weißen Druckpapier zu 2 bis 2½ Thaler pro Band.

Der spätere Ladenpreis wird bedeutend erhöht werden.

Der I. Band erscheint ganz bestimmt zur Ostermesse 1829; der II. zur Michaelismesse desselben Jahres; der III. bis Ostern 1830.

Dem Werke werden Stammtafeln, Portraite, Vignetten, Fac-Simile's und Inschriften beigefügt, welche den Werth des Ganzen noch erhöhen werden.

Die Subscription bleibt bis Ostermesse 1829 offen. Man kann in allen soliden Buchhandlungen Teutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung), der Schweiz, den Niederlanden und des Elsasses subscribiren.

An Plätzen, wo keine Buchhandlungen etablirt sind, erhalten Privatsammler, welche sich direkt an die Verlagshandlung wenden, auf 6 Exemplare das 7. frei.

Aachen, den 1. Juli 1828.

J. A. Mayer.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

## System der Logik.

Ein Handbuch zum Selbststudium
von
Karl Friedrich Bachmann.
Gr. 8. 41½ Bogen auf gutem Druckpapier. 3 Thlr.

Leipzig.

F. A. Brockhaus.

---

Bei uns ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

**Anastasius. Leben und Reiseabenteuer eines Neugriechen; von Thomas Hope. Aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Adolf Lindau. 2te wohlfeilere Auflage. 5 Theile. 8. 5 Thlr.**

In dem Augenblicke, wo jeder aufmerksame Beobachter auf das türkische Reich in Europa und Asien blickt, kann er nirgend ein treueres und lebendigeres Gemälde des Volks, seines gesellschaftlichen Zustandes und seiner Sitten finden, als in diesem Werke, zu welchem mit erneuter Theilnahme zurückzukehren um so anziehender seyn wird, da mehrere der hier erzählten Begebenheiten in Gegenden spielen, die der Schauplatz des eben eröffneten großen Kampfes werden sollen.

Zur Ergänzung sind auch noch vom 3ten, 4ten und 5ten Theile Exemplare, jeder Theil zu 1 Thlr., von der ersten Auflage in allen Buchhandlungen zu bekommen.

**Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.**

---

Bei C. W. Leske in Darmstadt ist erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesinger'sche Buchhandlung) versendet:

**Denkwürdigkeiten über den Hof Louis Napoleons und über Holland. Aus dem Französischen. Zwei Hefte. gr. 12. Geheftet. Ladenpreis 1 Thlr. 10 Sgr. oder 2 fl. 20 kr.**

Diese Denkwürdigkeiten bilden die erste Lieferung der Mémoires contemporains und enthalten die Geschichte Hollands von dem Zeitpunkt, als Napoleon die batavische Republik in ein Königreich umwandelte, bis zum Ende des Kaiserreichs. Man findet darin die interessantesten Anekdoten über den Prinzen Louis, welcher im Jahre 1806 zum König erhoben, fünf Jahre später der Königswürde entsagte und ins Privatleben zurückkehrte. Der Hof dieses Monarchen ist darin in den verschiedenen Gestalten geschildert, in welchen derselbe während dieser kurzen Zeit erschien. Die Personen, die in dieser Darstellung figuriren, sind der allgemeinen Theilnahme nicht minder durch ihre Talente als durch ihre Thaten werth; außerdem wird die Lektüre durch mannichfache Anekdoten vom größten Interesse gewürzt. Der Verfasser war durch sein Amt und seine gesellschaftlichen Verhältnisse selbst auf den Schauplatz der Ereignisse gestellt und erzählt nur das, was er selbst beobachtet hat, mit strenger Unpartheilichkeit. Da durch dieses Werk eine Lücke in der Geschichte ausgefüllt wird, indem dasselbe sich über Ereignisse verbreitet, über welche noch keine Aufklärungen ins Publikum gekommen sind, so verdient es in jeder Hinsicht die allgemeine Aufmerksamkeit.

**Allgemeine Geschichte der Kriege der Franzosen und ihrer Alliirten, vom Anfange der Revolution bis Ende der Regierung Napoleons. Nach den einzelnen Feldzügen für Leser aller Stände erzählt. Mit Napoleons Leben. Wohlfeile Taschenausgabe; mit Schlachtplänen. Aus dem Französischen. 9s Bdchen. 16. Geheftet. Enthält:**

Die Feldzüge in Italien. 1r Theil. Die Alpenfeldzüge von 1792 bis 1796. Von X. B. Saintine.

(Bei Subscription auf das ganze Werk, welches ungefähr 24 Bändchen stark werden wird, kostet der Band nur 7½ Sgr. oder 27 Kr. Einzelne Bändchen oder Feldzüge werden à 11¼ Sgr. oder 40 Kr. erlassen.)

Die früher erschienenen Bändchen enthalten:

1) Die Feldzüge in Frankreich von 1814 und 1815 v. Mortonval. 3 Bändchen. (1 Thlr. 3¾ Sgr. oder 2 fl.)
2) Der Feldzug in Aegypten und Syrien von Ader. 2 Bändchen. (22½ Sgr. oder 1 fl. 20 kr.
3) Napoleon vor seinen Zeitgenossen. 3 Bändchen, mit den Bildnissen Napoleons als Obergeneral, als Kaiser und auf St. Helena. (1 Thlr. ¾ Sgr. oder 2 fl.)

Unter der Presse befindet sich:

Der Krieg in der Vendée von Mortonval. 2 Bändchen mit Karten und Planen.

Sodann werden erscheinen:

Die Revolutionsfeldzüge. Von Viennet.
Der Feldzug von Deutschland von 1805. Von St. Maurice.
Die Feldzüge in Deutschland von 1806, 1807 und 1809. Von Mortonval.
Der Feldzug in Rußland von 1812. Von Robbe.
Der Feldzug von 1813. Von Chatelain.
Die Seekriege. Von Jal.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an und liefern das Werk zum Subscriptions-Preis.

---

**Das neueste Gemälde der Türken und von Konstantinopel**

geben die im Verlag von C. W. Leske zu Darmstadt erschienenen

**Reisen in Europa und im Morgenlande von J. Berggren.**
**Aus dem Schwedischen übersetzt von Dr. F. H. Ungewitter.**
**1r Theil, mit einer Karte des Bosporus und einem Kupfer der Sophien-Moschee.**
**Ladenpreis 2 Thlr. oder 3 fl. 30 kr.**

Der Verfasser — welcher sich längere Zeit als Gesandtschaftsprediger in Konstantinopel aufgehalten hat — theilt seine Beobachtungen in einer unterhaltenden Darstellungsweise mit, und bei dem Interesse, welches gegenwärtig die hier beschriebenen Gegenden erregen, wird gewiß jeder Leser eine angenehme Unterhaltung in diesem Werke finden. — Der 2te Theil, welcher sich ausschließlich über Syrien und Palästina verbreitet, ist unter der Presse.

---

## Neue schöngeistige Schriften.

In der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig sind erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

**Paul Jones. Ein Roman von A. Cunningham. Aus dem Engl. von W. A. Lindau. 3ter Theil. 1 Thlr. 15 Sgr. — Die zwei ersten Theile kosten 2 Thlr. 22½ Sgr.**

**St. Schütz heitere Stunden. Erzählungen in 3 Bänden. 2te, wohlfeilere Ausgabe. 8. 1 Thlr.**

**Wittgens Raubschloß. Eine romantische Sage. Neue wohlfeilere Ausgabe. 8. 1 Thlr.**

**A. v. Tromlitz, historisch-romantische Erzählungen. 5ter, 6ter und 7ter Band. Enthaltend: Jeronimo, Marianne, die Schlacht von Jarnac rc. 8. Velinpapier 4 Thlr.**

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 8. Den 6. September 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

---

Eben haben wir an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buchhandlung) versandt:

Dr. C. G. D. Stein's Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mittel Europa. Eine Schilderung der Länder und Städte, ihrer Bewohner, Naturschönheiten, Sehenswürdigkeiten ꝛc. 4s Bdchn. Reise über Aachen, Brüssel, nach Paris, Straßburg und Basel, durch Baden, Hessen, Franken und Thüringen. Mit 1 Ansicht von Freyburg und 1 Karte von Baiern, Würtemberg und Baden. 8. (24½ Bogen.) apart 1 Rthlr. 15 Sgr.

Das 5te Bändchen, das Königreich der Niederlande und England enthaltend, erscheint zur Michaelis-Messe.

Das 6te Bändchen, durch Baiern, Salzburg, Tyrol, Ober-Italien, die Schweiz und Würtemberg erscheint zu Neujahr 1829.

Diese so compendiöse als elegante kleine Reisebibliothek wird bis zur Erscheinung des 6ten Bändchens noch zu dem äußerst billigen Subscriptions-Preis von 4⅓ Rthlr. Conv. M. erlassen. Sie ersetzt, vermöge des am Ende kommenden Hauptregisters, eine Menge weitläuftiger Werke, indem sie über alles Bemerkenswerthe möglichst vollständige Erlauterung giebt. Beim 3ten und 4ten Bändchen hat die Verlagshandlung bereits 16 Druckbogen mehr dem Publikum geliefert, als sie versprochen, so wie die äußere Ausstattung Aller Erwartungen befriedigt hat.

Geschichte der Verbreitung des Protestantismus in Spanien und seiner Unterdrückung durch die Inquisition im 16ten Jahrhunderte. Aus dem Französ. Gr. 8. geh. 15 Sgr.

Eine interessante Darstellung schauderhafter Thatsachen.

Foy, General, Geschichte des Krieges auf der pyrenäischen Halbinsel unter Napoleon, mit einer polit. militair. Schilderung der kriegführ. Mächte. 4 Thle. A. d. Franz. mit Erläuterungen von Oberst Puttrich und F. A. Rüder. (79 Bog.) Gr. 8. mit Portr. u. Karte. geh. 5 Rthlr.

Schlözer's, Aug. Ludw., öffentliches und Privatleben, aus Originalurkunden und mit Beifügung derselben, herausg. vom Staatsrath Ritter Christian v. Schlözer. 2 Bde. Gr. 8. (48 Bog.) geh. 4 Rthlr.

Verzeichniß von Büchern, Landkarten ꝛc. welche vom Januar bis Juny 1828 neu erschienen oder neu aufgelegt worden sind, mit Bemerkung der Bogenzahl, der Verleger und Preise in Sächs. und Preuß. Cour., nebst anderen literarischen Notizen und einem wissenschaftlichen Repertorium. 60ste Forts. (16¼ Bog.) 8. 10 Sgr.

Diesem jetzt 12000 Mal aufgelegten Bücherverzeichniß haben wir durch eine wesentliche Erweiterung des Registers eine allgemein gewünschte Verbesserung gegeben.

Leipzig, den 12. Juli 1828.

J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

Ueber den Gebrauch der natürlichen und künstlichen Mineralwasser von Karlsbad, Embs, Marienbad, Eger, Pyrmont und Spaa. Von Friedrich Ludwig Kreysig. Zweite, verbesserte Auflage. 8. 22 Bog. auf Schreibpap. 1 Thlr. 10 Sgr.

Leipzig. F. A. Brockhaus.

---

J. A. Fromm, 160 erprobte Kunststücke und Mittel, für Liebhaber der Physik, für Künstler, Handwerker und Landwirthe. Zweite, wohlfeilere Ausgabe. br. 22½ Sgr.

J. A. Voigtländer, Briefe über das Christenthum ꝛc. broch. 15 Sgr.

— —, Christenthum und Widerchristenthum. Neue wohlfeilere Ausgabe. broch. 10 Sgr.

sind in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung) zu bekommen von der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

---

Durch alle Kunst- und Buchhandlungen des In- und Auslandes (in Berlin durch die Schlesinger'sche Buchhandlung) ist von mir zu beziehen:

Sketches for Shakspeare's plays. Designed and drawn by *Lewis Sigismund Ruhl.*

Auch unter dem Titel:

Esquisses en traits des drames de Shakspeare, inventées et gravées par *L. S. Ruhl.*

4 Hefte. Gr. 4. 1827. 5 Thlr., oder 9 Fl. Rh.

Es erscheinen von diesen Umrissen zu Shakspeare's Schauspielen einstweilen 4 Hefte. Das erste und zweite Heft ent-

halten außer einem allegorischen Titelblatte und einer Ansicht des Globetheaters 12 Darstellungen zu „Romeo und Julia"; das dritte und vierte Heft erscheinen im Laufe des Sommers und liefern 6 Blätter zum „Sommernachtstraum" und 6 Blätter zum „Kaufmann von Venedig. Dem Ganzen ist eine Einrichtung in franz. Sprache und jedem Hefte sind die scenischen Stellen im Originale mit franz. und deutscher Uebersetzung beigefügt. Einzelne Hefte können nicht gegeben werden.

Leipzig, den 15. Juni 1828.

F. A. Brockhaus.

## Neue Elementarbücher.

G. Teuscher, das auf Erfahrung begründete Elementarbuch, zur Erleichterung des Lesenlernens. 8. broch. $3\frac{3}{4}$ Sgr.

— —, Mein Verfahren beim Lesenlehren, besonders auf meine Wandfibel in 25 Tafeln in Bogengröße. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

sind in der Arnoldischen Buchhandlung erschienen und in allen andern Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung) zu bekommen.

In der Sinner'schen Buchhandlung in Coburg ist erschienen und in allen guten Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

Sanguin, Joh. Fr., praktische französische Grammatik. 1r. Cursus. 16te verb. Aufl. gr. 8. ($31\frac{1}{2}$ Bog.) 16 Gr. Sächs. oder 20 Sgr.

— —, Uebungsstücke über das ganze Vokabular der Sanguinschen und anderer franz. Sprachlehren. Neue Aufl. 8. ($26\frac{1}{2}$ Bogen.) 18 Gr. Sächs. oder $22\frac{1}{2}$ Sgr.

In der Bran'schen Buchhandlung in Jena ist erschienen:

Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von Jac. Aug. Otto, Großherzogl. Weimarischen Hof-Instrumentenmacher. 8. $11\frac{1}{4}$ Sgr.

## Englische Literatur.

The Course of time: a poem, in ten books. By Rob. Pollok, A. M. The fifth Edition. Geb. $1\frac{1}{4}$ Thlr. Hamburg. Herold.

Wer dieses neue Werk nicht kennt, der halte es der Ansicht werth.

„The Course of time" is the finest poem which has appeared in any language since Paradise Lost. — Review. (Das schönste was seit Milton Paradise Lost in irgend einer Sprache geschrieben worden.) — Aeußerst correct und wohlfeil ist die hier genannte Ausgabe. Vier Auflagen in 4 Monat?

Bei F. H. Nestler in Hamburg sind so eben folgende empfehlungswerthe Schriften erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung) zu haben:

Schütz, Professor Dr., Kritik der neuesten Cotta'schen Ausgabe von Göthe's Werken, nebst einem Plane zu einer vollständigen kritisch geordneten Ausgabe derselben. Eine Beilage zu dem Werke: Göthe's Philosophie u. s. w. Preis $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Koch, Otto, Schelmenstreiche. Ein komisches Gedicht. Preis 20 Sgr.

## Für Aerzte und Nichtärzte.

Der dritte (letzte) Theil von

Dr. S. Hahnemann, die chronischen Krankheiten, ihre eigenthümliche Natur und homöopathische Heilung. gr. 8. Velinpap.

ist so eben erschienen und in allen namhaften Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) bis zur Michaelismesse für 1 Thlr. zu bekommen. Der nachherige Ladenpreis ist 1 Thlr. 15 Sgr.

Alle drei Theile kosten bis dahin 4 Thlr. — nachher im Ladenpreise 5 Thlr.

Dresden und Leipzig, im Julius 1828.

Arnoldische Buchhandlung.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesinger'sche Buchhandlung) versandt:

Briefe eines Deutschen an die Herren Chateaubriand, de la Mennais und Montlosier über Gegenstände der Religion und Politik. Verfaßt von Tzschirner, herausgegeben von Krug. Gr. 8. broch. 1 Rthlr.

Früher erschien von demselben Verfasser in meinem Verlage:

Ueber den Krieg. Ein philosophischer Versuch. 8. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Mit dem Schluße dieses Jahres hoffe ich publiciren zu können:

Der Fall des Heidenthums in fünf Büchern. 2 Bde. gr. 8.

des seel. Tzschirners Hauptwerk, der Mittelpunkt seiner mehr als 20jährigen wissenschaftlichen Forschungen, ein treues, vollständiges und lebendiges Bild der größten und folgereichsten aller Weltbegebenheiten, ausgezeichnet durch die tiefste Durchdringung des Geistes der fünf Hauptabschnitte, wie des Laufes der Dinge, und durch den scharfsichtigsten Pragmatismus in der Erforschung ihres gegenseitigen Einflusses, — ein Werk ganz geeignet durch die im glänzendsten Lichte hervortretende ächt historische Darstellung dem Frühverklärten den ehrenvollsten Platz neben einem Gibbon, Johannes von Müller, Herder rc. zu sichern.

Das Ganze dürfte circa 50 Bogen stark werden, und lade ich hiermit zur Unterzeichnung ein, die bis zum Tage der Erscheinung offen bleibt, gewähre den resp. Subscribenten ein Drittheil Nachlaß am nachherigen Ladenpreise und sichere Sammlern noch das 13te Exemplar gratis zu.

Joh. Ambr. Barth in Leipzig

## Vortheilhaftes Anerbieten.

Um vielfachen Anfragen mit einem Male zu begegnen, wollen wir, wegen Kürze des Zeitraums zwischen den Ankündigungen und der verflossenen Ostermesse d. J., folgende niedrige Preise bis mit der Michaelismesse d. J. stattfinden lassen, bei:

H. Cotta, Anweisung zum Waldbau. 4te verb. Aufl., im Ladenpreise 2 Thlr. 15 Sgr. zu 2 Thlr.

Dr. S. Hahnemann, reine Arzeneimittellehre, 6 Thle. 2te verm. Aufl., im Ladenpreise 12 Thlr. 15 Sgr., für 9 Thlr.

Dr. S. Hahnemann, die chronischen Krankheiten, ihre Natur und Heilung, 3 Thle. im Ladenpreise 5 Thlr., für 4 Thlr.

J. G. Lehmann, die Lehre der Situationzeichnung rc., mit 25 großen Planen. 4te verm. und verb. Aufl., im Ladenpreise 12 Thlr., für 9 Thlr.

F. F. Petri, Handbuch der Fremdwörter rc., 2 Thle. 5te sehr verb. und vermehrte Aufl., im Ladenpreise 4 Thlr. für 3 Thlr.

F. Mohs, Handbuch der Mineralogie, 2 Bände, im Ladenpreise 9 Thlr. 5 Sgr., für 6 Thlr.

J. F. M. Richter, Reisen zu Wasser und zu Lande rc., 8 Bände, im Ladenpreise 9 Rthlr. 5 Sgr., für 6 Thlr.

F. A. Schmalz, medicinisch-chirurgische Diagnostik rc., 4te, sehr verm. und verb. Aufl., im Ladenpreise 8 Thlr., für 6 Thlr.

H. Clauren, Scherz und Ernst, 4 Sammlungen, jede zu 10 Bänden, im Ladenpreise à 10 Thlr., das Ganze 40 Thlr., für 28 Thlr.

G. Schilling, sämmtliche Schriften in 50 Bänden, Ausgabe letzter Hand, im Ladenpreise alle 50 Bände 20 Thlr., für 11 Thlr., oder jede Lieferung von 10 Bänden für 2 Thlr. 15 Sgr.

C. F. v. d. Velde, sämmtliche Schriften in 25 Bänden, im Ladenpreise 28 Thlr., für 21 Thlr.

C. Weisflog, Phantasiestücke und Historien, 10 Bände, im Ladenpreise 15 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Sgr. für 11 Thlr. 15 Sgr.

Jede rechtliche Buchhandlung ist von uns in den Stand gesetzt, diese sehr ermäßigten Preise ohne irgend einen Ersatz von Porto rc. Jedermann gewähren zu können. Im Falle der Verweigerung aber erbieten wir uns, gegen Baarzahlung oder gültige Anweisung, zur portofreien Uebersendung, und es ist für den Besteller ganz gleich, die Dresdener oder Leipziger Handlung dazu zu wählen.

Dresden und Leipzig, im Junius 1828.

Arnoldische Buchhandlung.

---

Bei G. P. Aderholz in Breslau ist so eben erschienen:

Die kleine Liedertafel zu Breslau. 1ste Lieferung, 6 vierstimmige Gesänge. Preis 15 Sgr.

Sieben Lieder, von Th. Brand, G. Coelestin, Falk, C. Fischer, Agnes Franz und Grünig, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Wilhelm Büttner. Preis 15 Sgr.

21 Jägerlieder, von H. Hoffmann von Fallersleben. Nebst Melodien zum Theil mit Hornbegleitung, von A. Fuhrmann. 8. geh. 5 Sgr.

---

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist so eben erschienen und zu haben:

Alexis, Willibald, (W. Häring) Herbstreise durch Scandinavien. 2 Bde. in 8. 3 Rthlr. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Blesson, L., die Lehre vom graphischen Defilement, in 8. mit 11 Kupfertafeln.

Conversations-Blatt, Berliner, für Poesie, Literatur und Kritik, redigirt von Dr. Fr. Förster und Willibald Alexis (W. Häring.) 2r Jahrgang. 1828. Preis des Jahrgangs 9 Rthlr., albjährlich 5 Rthlr.

Freimüthige, der, oder Unterhaltungsblatt für gebildete unbefangene Leser; herausgegeben vom Dr. A. Kuhn. 25ster Jahrgang. 1828. Preis des Jahrgangs 8 Rthlr., halbjährlich 5 Rthlr., vierteljährlich 2 Rthlr. 20 Sgr. (2 Rthlr. 16 Gr.)

Kunstblatt, Berliner, herausgegeben unter Mitwirkung der Königl. Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereins von E. H. Tölken, ord. Prof. an der Universität zu Berlin, Secretair der Akademie der Künste und der Z. Vorsteher des wissenschaftlichen Kunstvereins. Monatlich vom Januar 1828 an 1 Heft in 4to mit 1 oder 2 lithographirten oder radirten Blättern. Preis des Jahrgangs 6 Rthlr.

Dr. Michlet, K. L., das System der philosophischen Moral, mit Rücksicht auf die juridische Imputation, die Geschichte der Moral, und das christliche Moralprinzip; in 8. Preis 2 Rthlr.

Oehlenschläger, die Wäringer in Constantinopel, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, in 8. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr.

Sametzky, C. W., Neuestes practisches Berliner Kochbuch für bürgerliche Haushaltungen, oder gründliche Anweisung alle Arten Speisen und Backwerck auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten. Oder: Lehrbuch der Kochkunst. 1r Theil, 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage. Preis gebunden 1 Rthlr. 10 Sgr. (1 Rth. 8 Gr.)

Scott, Walter, Chronicles of the Canongate. 2 vol. 8. Cart. 2 Rthlr. 5 Sgr. (2 Rthlr. 4 Gr.), roh 2 Rthlr.

— Tales of a Grandfather, being stories taken from scottish history. 2 vol. 8. Cart. 2 Rthlr. 5 Sgr. (2 Rthlr. 4 Gr.), roh 2 Rthlr.

— Saint Valentinés Day, orthe Fair Maid of Perth. Chronicles of the Canongate. Second Series. 3 vol. cart. 3 Rthlr. 10 Sgr. roh 3 Rthlr.

Ueber die Entwickelung der productiven und comerciellen Kräfte des Preußischen Staates. in 8. Preis 16 Gr. (20 Sgr.)

Wenn, K., Erwin, eine Novelle, in 8. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr.

Zeitung, Berliner allgemeine musikalische, herausgegeben von A. B. Marx. 5r Jahrgang 1828. Preis des Jahrgangs 5 Rthlr. 10 Sgr. (5 Rthlr. 8 Gr.)

Im Jahre 1827 erschienen:

Blesson, L., Uebersicht der Befestigungskunst. Als Leitfaden zur Ausarbeitung von Heften und Ersparung aller Dictate. 1s Heft: Feldbefestigung. 8. $12\frac{1}{2}$ Sgr. (10 Gr.)

Dorow, Dr., römische Alterthümer in und um Neuwied am Rhein; mit Grundrissen Aufrissen und Durchschnitten des daselbst ausgegrabenen Kastells, und Darstellungen der darin gefundenen Gegenstände. Auch unter dem Titel: Die Denkmale germanischer und römischer Zeit in den Rheinisch-Westphälischen Provinzen. 2r Band. Mit 31 Steindrucktafeln und 1 Kupfer in Folio. Text in 4to. Druckpapier 12 Thlr. Velinpapier 18 Thlr.

**Jost**, J. M., Geschichte der Israeliten seit der Zeit der Maccabäer bis auf unsere Tage, nach den Quellen bearbeitet. 8r Theil. 8. 1 Rthlr. 25 Sgr. (1 Rthlr. 20 Gr.) (Der neunte und letzte Band erscheint im Laufe des Jahres 1828.)

**Kayserlingk**, Dr., Anthropologie, oder Hauptpunkte zu einer wissenschaftlichen Begründung der Menschenkenntniß. 8. 22½ Sgr. (18 Gr.)

**Schmidt**, C. W., neue Ansichten und Erfahrungen beim Brandweinbrennen und Bierbrauen. In 3 Abtheilungen, mit Hinsicht auf das preuß. Bemeischungs-System. Mit einem Grundriß. gr. 8. Preis 1 Rthlr. 8 Gr. (1 Rthlr. 10 Sgr.)

**Voß**, J. v., neuere Lustspiele. 6r Bd. enthaltend 10,000 Mark Banco. — Wolkenbrüche und Teufel. — Die Nasen. 8. 1 Rthlr. 10 Sgr. (1 Rthlr. 8 Gr.)

— derselben 7r Bd. enthaltend Schnellpost und Schnelldichter. — Das Versehen. — Wiedersehen in der Ferne. 8. 1 Rthlr. 7½ Sgr. (1 Rthlr. 6 Gr.)

In demselben Verlage ist früher erschienen:

**Brunn**, F. L., Deutschland in geograph-statistisch- und politischer Hinsicht, wie es war, bis zum Reichsdeputations Receß 1803, und wie es gegenwärtig, nach den neuesten Bestimmungen ist. gr. 8. 3 Bde. 1819. Preis 5 Rthlr.

(Der dritte Theil auch unter dem Titel: Deutschland in geograph. stattist. und polit. Hinsicht, wie es gegenwärtig, nach den neuesten Bestimmungen ist. Preis 2 Rthlr.)

**Burgsdorf**, F. A. L. v., Forsthandbuch, 1ster Theil, allgemeiner theoretisch-practischer Lehrbegriff sämmtlicher Försterwissenschaften, auf Sr. Kenigl. Majestät von Preußen allerhöchsten Befehl abgefaßt; 3te rechtmäßige revidirte und stark vermehrte Auflage nebst vielen Tabellen und einer illum. Forstkarte. gr. 8. 1800. 3 Rthlr.

— Forsthandbuch, 2ter Theil, allgemeiner theoretisch-praktischer Lehrbegriff der höhern Forstwissenschaften, 3te Auflage. gr. 8. 1805. 2 Rthlr. 15 Sgr.

**Büttner**, über Brennmaterial und zeitersparende Backöfen, für Holz, Torf, Stein- und Braunkohlen. Mit sicherer Handhabung der Backhitze. Für Militair-Anstalten und ganze Gemeinden vorzüglich anwendbar; nebst ausführlicher Zeichnung in Fol. gr. 8. Preis 15 Sgr.

**Coffinière**. Die Stockbörse und der Handel in Staatspapieren. Für Juristen, Staats- und Geschäftsmänner, besonders Kaufleute und Mäkler. A. d. Franz. Herausg. mit einem Nachtrage vom Geheimen-Rath Schmalz zu Berlin. gr. 8. geh. 1824. 1 Thlr. 22½ Sgr.

**Erinnerungsbuch** für Alle, welche in den Jahren 1813, 1814 und 1815 Theil genommen haben an dem heiligen Kampf um Selbständigkeit und Freiheit. Mit einer Abbildung aller ausschließlich für diesen heiligen Krieg ertheilten Ehrenzeichen und 11 Plänen der wichtigsten Schlachten, so wie 21 wohlgetroffene Bildnisse, als: des Kaisers Franz des Ersten, des Kaisers Alexanders des Ersten und des Königs Friedrich Wilhelm des Dritten Majestät, der Kronprinzen von Preußen, von Schweden und Würtemberg Königl. Hoheit, der Fürsten Blücher, Schwarzenberg und Wrede Durchl. und der übrigen berühmtesten Feldherrn der verbündeten Heere, von den besten Meistern gestochen. Berlin, 1818. Preis mit allen Kupfern 8 Thlr., und mit 1 Kupfer und 11 Plänen 4 Thlr. (Der Pränumerationspreis war, Ausgabe mit allen Kupfern 12 Thlr., und ohne Kupfer 6 Thlr.)

**Flörke**, G. H., die Münzkunst und Münzwissenschaft, oder vollständige Anleitung zur Kenntniß, Verfertigung und zur kaufmännischen und politischen Würdigung der Münzen, nach den neuesten und besten Schriften bearbeitet, nebst einer Abhandlung über die jetzt in den meisten deutschen und einigen auswärtigen Münzen üblichen Einrichtungen und die Verfahrart zur Darstellung der Gold- Silber- und Scheidemünzen von G. L. — Mit 8 Bogen Kupfer. gr. 8. 1805. 2 Thlr. 20 Sgr.

**Galetti**, J. G. A., Anschauliche Erdbeschreibung der leichten und gründlichen Erlernung der Erdkunde gewidmet. Nach einem neuen Plan bearbeitet. 1r Thl. gr. 8. 1825. 1 Thlr. 20 Sgr.

— — — 2r Thl. — 1825. 1 Thlr. 20 Sgr.

— — — 3r Thl. — 1826. 1 Thlr. 20 Sgr.

**Korth**, Dr., Die Zimmer-Flora, oder Natur- und Kunstgemäße Behandlung der Zimmerpflanzen, um ihnen die schönsten Blumen zu entlocken; für Liebhaber der Flora. 12. 1818. geh. sonst 1 Thlr. 20 Sgr. jetzt 1 Thlr. 7½ Sgr.

**Lichtenstern**, J. M. Freiherr v., Ueber Domainenwesen und dessen vortheilhafteste Benutzung durch eigene Verwaltung und mittelst zweckmäßiger Einrichtung eines, dieser Zeitrechnung entsprechenden, neuen Comptabilitätssystems. gr. 8. 1826. 25 Sgr.

**Loos**, Encyclopädie für Künstler; vollständige Anleitung, alle Arten Gold, Silber und andere Metallarbeiten zu verfertigen, Firnisse, Lack, Farben und andere zu den Künsten erforderliche chemische Producte zu bereiten, feine Arbeiten von Elfenbein, Schildplatt, Horn, Stroh, Leder, Holz und dergleichen zu verfertigen, nebst einer practischen Anweisung zur Oel- und Pastellmalerei, zum Emailliren, Bronziren, Graviren und Lackiren, zur Vergoldung und Versilberung auf Metalle, Marmor, Holz, Leder, Fayence, Porzellain u. s. w., aus den vorzüglichsten Schriften verschiedener Sprachen gesammelt und zu einem allgemeinen Handbuche für Künstler, Chemicker, Fabrikanten und Oekonomen bestimmt. 6 Bände gr. 8. 1808. 8 Thlr. 15 Sgr.

# Verzeichniß von Büchern

welche

## bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

No. 9. unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 27. September 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Herr Iwan Müller, Professor am Conservat. zu Paris wird gebeten, den Unterzeichneten seinen jetzigen Aufenthalt anzuzeigen.

Riegel & Wießner in Nürnberg.

Wir ersuchen gleichfalls darum.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandl. in Berlin.

---

Bei mir sind erschienen:

**Bilder für die Jugend**
herausgegeben von
Ernst von Houwald.

Erster Band, mit 13 Kupfern. Preis 1 Thlr. 25 Sgr. oder 1 Thlr. 20 Sgr. Sächs.

Die günstige Aufnahme, welche dem, bei mir erschienenen „Buch für Kinder ꝛc." zu Theil wurde, wird auch diesem neuen Werke des gefeierten geist- und gemüthvollen Verfassers nicht fehlen. Das Herz des Knaben oder Jünglings müßte in der That sehr unempfänglich für das Gute sein, wenn es z. B. in der ersten Erzählung lies't, welche Verdienste um die ihn anvertraute Jugend sich ein geschickter, treuer Lehrer erwirbt, und sich nicht von Dankbarkeit und Liebe zu seinen eigenen Lehrer oder Erzieher entflammt fühlen sollte. Das Mädchen oder die Jungfrau, welche in einer der folgenden Geschichten die traurigen Folgen unbeschränkter Eitelkeit wahrnimmt, müßte schon eigentlich die Sklavin dieses Fehlers sein, wenn sie, so gewarnt nicht den Vorsatz fassen wollte, mehr durch Bescheidenheit und Sanftmuth als durch Stolz und Anmaßung die Zuneigung und Achtung Anderer zu gewinnen.

Die von guten Künstlern gefertigten, die Erzählungen begleitenden Kupfer, werden Lehrern, Erziehern und Aeltern, welche die Ueberzeugung theilen, daß der Sinn für alles Nützliche, Schöne und Edle in den zarten Herzen der Jugendwelt nicht zu oft angeregt und gestärkt werden könne, eine willkommene Zugabe sein.

Leipzig, im September. 1828.

Georg Joachim Göschen.

---

Im Verlage von F. E. C. Leukart in Breslau ist erschienen:

**Hesse**, A. Fuga aus Mozarts Requiem für die Orgel bearb. und Präludium als Einleitung derselben. Pr. ½ Thlr.

— — Präludium über zwei Themata aus Grauns Tod Jesu zum Choral: O Haupt voll Blut und Wunden etc., für die Orgel bearbeitet. Preis 10 Sgr.

Von demselben Componisten werden zunächst „leichte Orgel-Vorspiele für angehende Organisten" erscheinen, welche sich auch zur Einführung in Seminarien und ähnlichen Anstalten besonders eignen werden.

---

So eben ist bei uns erschienen und durch jede solide Buchhandlung (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu bekommen:

**Baumann, kurze und faßliche Darstellung der Verträge über das menschliche Leben nach Rechtsgrundsätzen.** Zur Belehrung für Theilnehmer an Leibrenten-, Tentinen-, Lebensversicherungs- und Wittwenverpflegungs-Anstalten. 8. geh. 108 Seiten. Preis 15 Sgr.

Zeitrenteninstitute oder Sparkassen und die aus ihnen hervorgehenden Verträge über das menschliche Leben, nämlich: Leibrentencontracte, Tentinen, Lebensversicherungen, Wittwen-Kassen gewinnen allmählig in Deutschland ein immer größeres Interesse.

Die Vortheile solcher Institute sind so ziemlich allgemein anerkannt, aber die zweckmäßige Einrichtung derselben zu beurtheilen liegt nicht in dem Bereiche jedes Laien. —

Der Verfasser obiger Schrift hat gewiß eine höchst nützliche Arbeit unternommen, indem er darin die Natur und Beschaffenheit aller das menschliche Leben betreffenden Verträge faßlich darstellte, so daß auch der Rechtsunkundige sich eine deutliche Uebersicht davon zu verschaffen im Stande ist.

Von demselben Verfasser erschien früher in unserm Verlage:

**Ueber den gegenwärtigen Zustand der K. Pr. allgemeinen Wittwen-Verpflegungs-Anstalt.** 8. geh. 67 Seiten. 10 Sgr.

Berlin, September 1828.

Stuhrsche Buchhandlung.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

**Müllner's dramatische Werke.**

Erste rechtmäßige, vollständige und vom Verfasser verbesserte Gesammtausgabe.

Sieben Theile auf feinem geglätteten Velin-Papier, mit sieben Titel-Vignetten. Klein 8. 117 Bogen.

Subscr. Preis 3 Rthlr. 15 Sgr. oder 3 Rthlr. 12 Ggr. C. M. (6 Fl. 18 Xr. Rheinl.)

Diese mit großer typographischer Sorgfalt ausgestattete Ausgabe, wird allen Freunden dramatischer Kunst und Literatur, so wie den zahlreichen Besitzern der Werke unserer klassischen deutschen Schriftsteller, eine angenehme Erscheinung und wünschenswerthe Vermehrung ihrer Sammlungen sein.

Der sehr billige Subscriptionspreis erlischt Michaelis d. J., und tritt sodann der Ladenpreis von 5 Rthlr. ein.

Braunschweig, im August 1828.

Friedrich Vieweg.

---



In der K. B. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn, in der Residenzstraße Nr. 33. in München, ist erschienen:

Ueber Logier's Musik-Unterrichts-System, von A. F. B. Kollmann, Klavierlehrer und Organisten an der K. großbritanischen Hofkapelle zu St. James in London und C. F. Müller, Klavierlehrer, Komponist und K. preuß. Gesanglehrer am Friedrich Wilhelms Gymnasium in Berlin.

Schon seit mehreren Jahren hat das Logier-Storpelsche System des Musik-Unterrichts durch die Betriebsamkeit seines Erfinders und der Freunde und Schüler desselben in England und Deutschland Aufsehen zu erregen gesucht, und es ist gewiß eine erfreuliche Erscheinung, von Männern, welche wie die Verfasser der vorliegenden beiden Abhandlungen unser volles Vertrauen verdienen, endlich über diesen Gegenstand ein entscheidendes Urtheil zu vernehmen. Herr Kollmann von dem Standpunkte der Erfahrung ausgehend, stellt in seiner Abhandlung auf das gewissenhafteste alle Resultate zusammen, welche diese darbietet, während Herr Müller die Logier'sche Lehrweise gleichsam a priori betrachtet, und aus den von ihrem Erfinder und dessen Anhängern ausgesprochenen Grundsätzen alle Folgen ableitet, die vernunftnothwendig daraus hervorgehen müssen. Gewiß wird jeder Leser mit der völlsten Zufriedenheit und mit der Ueberzeugung von der Partheylosigkeit und Gewissenhaftigkeit der Verfasser die Schrift aus den Händen legen, wenn er sieht, wie dieselben auf den verschiedenen Wegen, welche sie einschlugen, doch in einem Endresultate zusammen treffen. — Preis 10 Sgr. oder 30 Xr. C.

---

Bei J. A. Barth in Leipzig ist so eben erschienen:

Laun, Fr., Gedichte. Ausgabe letzter Hand. 8. brosch. Fein Velin-Druckpapier. 1 Rthlr Fein französisch Velin 1 Rthlr. 7½ Sgr.

— — Wiederklänge von Leben und Kunst. 3 Theile. 8. Fein Velin-Druckp. 3 Rthlr.

---

So eben sind nun die bereits vorläufig angezeigten:

## Schicksale der Madame de Campestre
### in der großen Welt und vor dem Gericht.

Ein französisches Sittengemälde gegenwärtiger Zeit. Aus dem Franz. übersetzt von L. Kruse. 4 Theile. 8. Leipzig. Kollmann. (56 Bogen) Pr. 3 Rthlr. 22½ Sgr.

dieses schon im Original als höchst interessant bekannte Buch, erschienen und in jeder guten Buchhandlung (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) vorräthig.

---

In der Büschler'schen Verlagsbuchhandlung in Elberfeld ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Praktisches Rechenbuch für Elementar- und höhere Bürgerschulen von A. Diesterweg, Director des Schullehrer-Seminariums in Meurs, und P. Heuser, Lehrer in Elberfeld. Drittes Uebungsbuch. Preis ungebunden 8 Sgr.

---

Handbuch der Kirchengeschichte von Dr. Jos. Ig. Riter, Prof. der Theolog. an der Königl. Preuß. Rheinuniversität. Zweiter Band, erste Abtheilung. 25 Sgr.

---

## Die deutsche Geschichte.

Für Schulen bearbeitet von Fr. Kohlrausch. Erste Abtheilung, achte verbesserte und vermehrte Auflage. Preis 20 Sgr.

---

Beitrag zur Beantwortung der Frage: was ist evangelisch? in fünf Predigten von G. D. Krummacher reformirtem Pastor in Elberfeld gr. 8. Preis 7½ Sgr.

---

So eben ist erschienen:

Sammlung der ausgezeichnetsten humoristischen und komischen Romane des Auslandes, in neuen zeitgemäßen Bearbeitungen. 3r 4r 5r Band, oder

Peregrine Pickle 3r 4r 5r Band. Aus dem Engl. des Smollet übersetzt von H. W. v. Vogt.

Mit obigen Bänden ist dieser classische Roman, der durch seinen glänzenden Humor, durch den treffenden Witz und die charakteristischen Schilderungen der verschiedenartigsten Stände der Gesellschaft zu den ausgezeichnetsten Werken in dieser Art gehört und als dieses auch längst bei allen gebildeten Nationen anerkannt ward, beendet. Die Fortsetzung der für die Sammlung bestimmten Bände, wird nunmehr in rascher Aufeinanderfolge statt finden, und zunächst des Spaniers Aleman's berühmter komischer Roman:

Guzmann von Alfarache

nach Le Sages Bearbeitung folgen, diesem aber sich das andere in der früheren Ankündigung erwähnte Werk: Tristram Shandy von Sterne, u. s. w. anschließen.

Das Publikum erhält somit in dieser Auswahl des Trefflichsten und Geistreichsten was Spanien, Frankreich und England in dieser Art gab, eine Reihe der durch Lebensbeobachtungen, Ironie, Humor und Witz, lehrreichsten und unterhaltendsten Schriften, die längst überall zu den geistigsten Genüssen gezählt wurden, die sich der Gebildete verschaffen kann.

Die zeitgemäßen Formen, in welche diese neuen Bearbeitungen gebracht worden, so wie die Reinheit und Eleganz des Styls, werden Jedem selbst bei flüchtiger Durchsicht der vorliegenden Bände von „Peregrine Pickle" sich kund geben, und man wird die äußere Ausstattung des Ganzen dem angemessen finden, so daß durch unser Unternehmen das Publikum zugleich eine der wohlfeilsten, zierlichsten und genußreichsten Sammlungen erhält, die irgendwo in dieser Art noch veranstaltet worden sind, und die sicher in keiner öffentlichen oder Privatbibliothek fehlen darf, welche auf irgend einige Vollständigkeit Anspruch macht.

Der Subscriptionspreis bleibt bis zur Erscheinung der ersten 12 Bändchen 11¼ Sgr. oder 9 Ggr. Einzelne Werke oder Bände dieser Sammlung werden nur zu 15 Sgr. oder 12 Ggr. pro Bändchen verkauft.

Altenburg, im August 1828.

Die Hofbuchdruckerei.

---

Höchst interessante neue Schrift, welche zu Michaelis in jeder guten Buchhandlung (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr 34.) vorräthig sein wird.

## Ueber die Hegelsche Lehre
oder
### absolutes Wissen und moderner Pantheismus.

8. Leipzig bei Kollmann. 20 — 22½ Sgr.



Der Verfasser hält den gegenwärtigen Augenblick für den geeignetsten Zeitpunkt, um die Hegelsche Nichtphilosophie die gerade jetzt mit Gewalt sich auszubreiten sucht, in ihrem wahren Lichte zu zeigen. Es geschieht dies auf einem neuen Wege der Kritik, und beweiset eben aus der Hegelschen Philosophie, daß diese zuletzt in Deutschland Kunst, Wissenschaft und Religion, und das Land selbst zu nichte machen würde, wenn sie noch mehr Herrschaft gewönne.

---

So eben hat die Presse verlassen und kann von den resp. Pränumeranten in Empfang genommen werden:

Zedlitz, Freih. von, die Staatskräfte der Preußischen Monarchie unter Friedrich Wilhelm III. 2r Band. 1ste Abtheilung. Topographie enthaltend.

Den geehrten auswärtigen Pränumeranten werden wir diese Abtheilung nur auf ausdrückliches Verlangen zusenden, indem solche zur Ersparung des Porto's zugleich mit der zweiten Abtheilung versendet werden soll.

Bis zum Erscheinen des dritten Bandes nehmen wir noch Pränumeration auf die gewöhnliche Ausgabe mit 4 Rthlr. auf die feinere mit 6 Rthlr. Pr. C. an.

Berlin, im September 1828.

Maurersche Buchhandlung,
Burgstraße Nr. 6.

---

Bei J. A. Barth in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

Valentini, Dr. Fr., der Italienische Lehrer, oder theoretisch-praktischer Lehrgang des Italienischen Sprachunterrichts, worin, nach einer einfachen und leicht faßlichen Methode, die ersten Anfangsgründe dargestellt und dann stufenweise die schwierigsten Punkte der Sprache erleichtert werden. Zum Gebrauch beim Schul- und Privatunterricht. 1r Band, enthaltend: die Lehre der Grammatik, nebst praktischen Uebungen zum Uebersetzen ins Italienische. gr. 8. 1827. 1 Rthlr. 7½ Sgr.

— — 2r Band, enthaltend: eine Uebersicht der Grammatik in Italienischer Sprache, Bemerkungen hinsichts der Uebertragung der beiden Sprachen, und eine Auswahl Deutscher und Italienischer Musterstücke zum Uebersetzen (worunter Schillers Neffe als Onkel, Göthes Geschwister 2c.) mit untergelegten Italienischen Wörtern und Redensarten. Nebst einer Kupfertafel. gr. 8. 1828. 1 Rthlr. 7½ Sgr.

---

Des Königl. Preuß. Küchenmeisters
C. W. Sametzky
neuestes praktisches

**Berliner Kochbuch**
für bürgerliche Haushaltungen

oder gründliche Anweisung, alle Arten Speisen und Backwerk auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten, auch unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, 1r Theil 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, ist so eben bei uns erschienen, und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden. Preis, gebunden, 1 Rthlr. 10 Sgr. (Ungebunden 1 Rthlr. 5 Sgr.)

Die erste sehr bedeutende Auflage dieses Lehrbuchs der Kochkunst, obwohl in zwei Bänden, welche zusammen nur ein Ganzes bildeten, und 3 Rthlr. kosteten, ist in wenigen Jahren bis auf einige Exemplare vergriffen und allgemein als eins der besten Werke über die Kochkunst anerkannt worden.

Diese 2te Auflage ist so eingerichtet, daß der erste Band ein für sich bestehendes Ganze bildet, welcher Alles umfaßt, was feine bürgerliche Haushaltung betrifft, und 1263 Rezepte für Koch- und Backkunst, Bereitung von Getränken 2c., nebst Speise- und Küchenzetteln, oder Anweisungen über das Ordnen der Speisen zum Frühstück, Mittag- und Abendessen 2c. 2c. enthält. Es ist dieses somit ein unentbehrliches Handbuch für alle Hausfrauen, Köche, Köchinnen und Wirthschafterinnen, und dürfte keinem Hause fehlen.

Um dieses ausgezeichnete Kochbuch allgemein zugänglich zu machen, haben wir den Preis, obwohl es viel stärker als die erste Auflage ist, nur auf 1 Rthlr. 10 Sgr., gebunden, gesetzt.

Schlesingersche Buchhandlung in Berlin.
Unter den Linden Nr. 34.

---

Bei uns ist erschienen und an alle solide Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt worden:

Neue
Ansichten und Erfahrungen
beim
**Branntweinbrennen**
und Bierbrauen
in den Jahren 1820 bis 1826.
Durchaus praktisch bearbeitet von
C. W. Schmidt,
Verfasser der mechanischen Technologie, der Schriften über Brenn- und Brauerei 2c. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.
In drei Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Die 1 bis 6tägige Bemeischung. Berechnung und Beurtheilung der Meische. Das Brennen von andern der Oekonomie zuträglichen zuckerhaltigen Substanzen.

Zweite Abtheilung. Das Brauen und Warten der gewöhnlichen und feinen Biere (Lagerbiere). — Das Brauen ohne Treber nachzulassen, — und der künstlichen Bierarten aus Kartoffeln, Runkelrüben, Syrup 2c. — Die Kühlmaschine.

Dritte Abtheilung. Vorschläge, um mit möglicher Ersparniß Brenn- und Brauereien neu zu erbauen, mit Beleuchtung des Schmidtschen Brennapparats, nach welchem mit einem Feuer fuselfreier Spiritus zu 60 Gr. R. aus der Meische erzeugt werden kann 2c.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.
Unter den Linden Nr. 34.

---

## Neue Bücher

welche so eben in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin unter den Linden Nr. 34 erschienen und zu haben sind:

Wanderungen im Süden. Mitgetheilt von Willibald Alexis. Preis 1 Rthlr. 15 Sgr.

Scott, Sir Walter, Saint Valentines Day, or the Fair Maid of Perth. Chronicles of the Canongate. Second Series. In 3 vol. Preis roh 3 Rthlr. Cart. 3 Rthlr. 10 Sgr.

---

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin unter den Linden Nr. 34., ist so eben erschienen:

## Herbstreise durch Scandinavien

von

## Willibald Alexis.

2 Bde. Preis 3 Rthlr 22½ Sgr.

Der Verfasser hat diese Reise im Sommer und Herbst des vergangenen Jahres selbst unternommen und führt uns schildernd zwei eben so interessante als minder bekannte Länder vor Augen, wie sie in ihrer reichen Natureigenthümlichkeit, und ihren geselligen und Staatseinrichtungen der jüngsten Zeit dem partheylosen Reisenden erschienen. Als Novellist hat er die Form des Tagebuchs vermieden, und mehr die Materien künstlerisch zusammen zu fassen versucht. — Die Art der Darstellung ist schon durch in Journälen mitgetheilte Proben dem Publikum bekannt, und wir wünschen daß die Reise als Ganzes, gleiche Theilnahme mit jenen Kapitteln erwerbe.

---

## Anzeige für Militairs, Mathematiker und Baumeister.

## L. Blesson's

## Lehre vom Graphischen Defilement.

In 8. mit 12 Kupfertafeln, ist so eben bei uns erschienen; Preis 22½ Sgr.

Der Herr Verfasser hat in der Absicht seinen Waffengefährten, denen meistens dieses Werk unentbehrlich, eine Erleichterung zu verschaffen, es der Verlagshandlung zur Bedingung gemacht, es diesen für 17½ Sgr. zu überlassen, was jedoch nur bei direkter Bestellung und Einsendung des Betrages möglich ist.

Eine wesentliche Lücke in allen bisherigen Lehrbüchern der Befestigungskunst hat der H. Verf. durch dieses Werk auszufüllen gesucht, indem er das dem französischen Ingenieur-Corps eigenthümliche Graphische Defilement, diesen für die Praxis so bedeutende Vortheile gewährenden Gegenstand, auf die einfachsten Grundsätze zurückführt, der auf dem Terrain operirende Officier erhält dadurch eine sichere Uebersicht der durch seine Anordnungen zu erzielenden Resultate, und die Ermittelung der bequemsten Ausführung, und der genauesten Combinationen. Die höheren Behörden werden in den Stand gesetzt, die strengsten Controllen über die ihnen eingereichten Vorschläge zu führen, und die Technik der Bauausführung in allen Details zu übernehmen, woraus unverkennbare große Ersparnisse erwachsen müssen. Aber auch den Baumeister setzt die Lehre vom Graphischen Defilement in den Stand, Aussichten genau zu bestimmen, die er von einem erhöheten Standpunkte aus auf eine umliegende Gegend gewinnen wird und umgekehrt, ꝛc. ꝛc.

Es ist dieses daher für alle gebildete Militairs, Mathematiker und Baumeister ein durchaus nothwendiges Handbuch.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.
Unter den Linden Nr. 34.

## Neue Musikalien

welche so eben in der Schleinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No- 34., erschienen und zu haben sind:

Der Hausirer (Le Colporteur). Musik von Onslow. Klav. Ausz. mit franz. und deutschem Texte, der deutsche Text ist von Herrn Baron von Lichtenstein für die Königl. Bühne bearbeitet. Preis 3 Rthlr. 20 Sgr. Die Ouvertüre f. d. Pfte 12½ Sgr. Dieselbe f. d. Pfte à 4 m. 20 Sgr. Einzelne Gesangstücke daraus:

No. 1. Introduction. { Heda! geschwind . . 15 Sgr.
Hel.. ! Garçons 12 Gr.

No. 2. Arie. (Géolier) { Du bahnst dir den Weg . . . 10 Sgr.
Redoute ma juste furie 8 Gr.

No. 3. Trio. { Schon die schuldlosen Spiele . 20 Sgr.
Ah; depuis ma jeune âgé 16 Gr.

No. 4. Duo. { Ist's keine Täuschung, darf ich's glauben?
C'est vous sans doute Capitaine? 12½ Sgr. 10 Gr.

No. 5. Couplets. (Colporteur) { Bänder, Spitzen fürdie Schönen 7½ Sgr.
Pour les filles si gentilles . 6 Gr.

No. 6. Arie. { Ach seitdem Jgor . . . . . 12½ Sgr.
Ah de puis le moment 10 Gr.

No. 7. Duo. (Minna, Oscar) { Wir sind zwar armer Eltern Kinder 17½ Sg.
Tous deux sens biens, sans héritage

No. 8. Rondo. (Koli) { Friert es und schneiet . . . 7½ Sgr.
Ah quand il gêle 6 Gr.

No. 9. Quintetto. { Komm, o komm Alexis zu retten 22½ Sg.
Ah venez vous êtes son frère 18 Gr.

No. 10. Couplets. (Valentine) { In meinen jungen Jahren . 5 Sgr.
Toujours de mon jeune âge 4 Gr.

No. 11. Rondo. (Minna, Koli) { Rosenfest wird bald beginnen 10 Sgr.
C'est la fête du village 8 Gr.

No. 12. Cavatine. (Alexis) { Voll sanfter Herzensgüte . 10 Sgr.
Modile d'innocence 8 Gr.

Pietro von Abano. Musik von Louis Spohr. Vollständiger Klav. Ausz. Preis 6 Rthlr. 15 Sgr. Die Ouvertüre f. d. Pfte. 12½ Sgr. Dieselbe f. d. Pfte à 4 m. 20 Sgr. Die Ouverture à gr. Orchestre 2 Rthlr. 20 Sgr. Einzelne Gesangstücke daraus.

No. 1. Rec. und Arie. Seid mir gegrüsst 12½ Sgr. 10 Gr.
No. 2. Chor der Priester. Bricht das Aug' }
No. 3. Terzett und Chor. Auf ewig birgt } 15 Sgr. 12 Gr.
No. 4. Chor der Studenten. Hoch lebe }
No. 5. Terzett und Chor. Vergebt das in die 12½ Sgr. 10 Gr.
No. 6. Chor der Studenten. Hoch lebe Paduás 5 Sgr. 4 Gr.
No. 7. Rec. und Arie. Aus dunklen Wolken 17½ Sgr. 14 Gr.
No. 8. Ha Zauberin . . . . . . . 15 Sgr. 12 Gr.
No. 9. Recitativ. Du bist des Todes. . . 5 Sgr. 4 Gr.
No. 10. Finale. Tief unten . . . . 27½ Sgr. 22 Gr.
No. 11. Arie. Das Glück entwich . . . 5 Sgr. 4 Gr.
No. 12. Duett. Ha theure Gattin . . 15 Sgr. 12 Gr.
No. 13. Recit. und Arie. Sie schläft. . 12½ Sgr. 10 Gr.
No. 14. Scene und Duett. Wo bin ich? 17½ Sgr. 14 Gr.
No. 15. Arie. Ha, dieses Frevels Kunde . 10 Sgr. 8 Gr.
No. 16. Arie. Ich soll sie sehen . . . 10 Sgr. 8 Gr.
No. 17. Quartett und Chor. Willkommen, willkommen 12½ Sgr. 10 Gr.
No. 18. Quartett und Chor. So bin ich nun 15 Sgr. 12 Gr.
No. 19. Duett. Ja dir Geliebte . . 12½ Sgr. 10 Gr.
No. 20. Chor der Studenten. Heil unserm Meister 7½ Sgr. 6 Gr.
No. 21. Die Seele flieht in Gottes Hand 25 Sgr. 20 Gr.

---

# Verzeichniss von Musikalien

welche
bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen,
in **Berlin** in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden No. 34. zu haben sind.

**No. 10.** Den 25. October 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

**Subscriptions-Anzeige.**

Mit Anfang des künftigen Jahres 1829 wird in meinem Verlage erscheinen:

## Grosse Messe in As dur,

für 4 Solo-Stimmen und Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters,

von

**Max. Eberwein.**

Op. 87.

**In vollständiger Partitur.**

Um den Freunden der Kirchenmusik die Anschaffung dieser gewiss vorzüglichen Composition zu erleichtern, so wird der Weg der Subscription eröffnet und der Subscriptions-Preis dieses 32 bis 34 Bogen starken Werkes auf 3 Rthlr. preuss. Courant festgesetzt.

Mit dem Erscheinen tritt dann ein bedeutend höherer Ladenpreis ein.

Für schönen Druck und elegantes Aeussere wird die Verlagshandlung möglichst sorgen.

Die Zahlung geschieht nach Ablieferung der Partitur.

Bestellungen hierauf nehmen alle Musikhandlungen an (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung).

Bei Bestellungen von 6 Exemplaren wird das Siebente gratis gegeben.

Rudolstadt, im September 1828.

**G. Müller.**
F. S. R. privilegirte Musikalien- und Instrumentenhandlung.

---

**Anzeige.**

In unserm Verlage erscheinen, in den drei bemerkten Zeiträumen, folgende Werke:

**Mozart.** Concert in C dur, No. 2. der Sammlung den 24. December 1828.

**A. Romberg.** Sinfonie in D dur den 24. Januar 1829.

**Beethoven.** Sinfonie pastorale in F dur den 24. Februar 1829.

sämmtlich von Herrn Kapellmeister J. N. Hummel für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncelle eingerichtet, als Fortsetzung der früheren bei uns verlegten Werke dieser Gattung, die mit so ausgezeichnetem Beifall aufgenommen worden sind.

Wir ersuchen die Musikhandlungen sowohl als die einzelnen Liebhaber, uns ihren Bedarf baldigst anzuzeigen, um die Anzahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können.

Handlungen, welche uns mit Bestellungen auf feste Rechnung beehren, erhalten ausser dem übereingekommenen Rabatt auf 6 Exemplare noch ein 7tes unberechnet. Das letztere gilt unter den nämlichen Umständen, von nun an, bei allen unseren Verlags-Werken.

Mainz, im September 1828

B. Schott's Söhne.

---

**Neue Musikalien**

im Verlage von

**Ad. Mt. Schlesinger.**

In Berlin (unter den Linden No. 34.)

Ostern 1828 bis Michaelis 1828.

**Partituren.**

(*Partitions.*)

Beethoven, Collection des Quatuors et Quintetti, en partition. Grand Quintetto pour 2 Violons, 2 Alti et Violoncelle. Op. 29. 2 Thlr.

Orchester- und Militairmusik.

L. Spohr, 3me Sinfonie pour Orchestre. Op. 78. 5 Thlr.
— — Ouv. de l'Opera: Pietro von Abano, pour Orchestre. 2 Thlr. 20 Sgr.

**Für Bogen-Instrumente.**

(Pour instrumens à cordes.)

P. Rode, 7me thème varié p. l. Violon, avec Acc. d'Orchestre. Op. 26. 2 Thlr.
— — — — — arrangé par l'Auteur en Quatuor p. l. Violon, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Vclle. 1 Thlr.
— — — — — pour le Violon, avec Acc. de Pianoforte. 1 Thlr. 15 Sgr.
— — 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'Airs russes p. l. Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 27. 3 Th.
— — 2 Quatuors ou Sonates brillantes pour Violon principal, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Op. 28, Liv. 1. 2. 2 Thlr. 20 Sgr.
L. Spohr, Second Double-Quatuor pour 4 Violons, 2 Alti et 2 Vclles. Op. 77. 2 Thlr. 20 Sgr.

**Für Blase-Instrumente.**

(Pour instrumens à vent.)

C. M. v. Weber, 1er Concerto pour la Clarinette avec Acc. de Pianoforte. Op. 73. 1 Thlr. 15 Sgr.
— — 2ond Concerto pour la Clarinette avec Acc. de Pianoforte. Op. 74. 2 Thlr.

## Musik für Pianoforte.

L. v. Beethoven, Quatuor. Op. 132. arr. p. l. Pfte. à 4m. 2 Rthlr.

— — — — Op. 135. — — 1⅓ Rthlr.

Th. Gaede, Melodien-Kranz aus der Oper: Olimpia, von Spontini, in Form eines Divertissements, für das Pianoforte. 20 Sgr.

L. Spohr, Ouverture de l'Opera: Pietro von Abano, arr. à 4m. 20 Sgr.

— — Second Double-Quatuor. Op. 77. arr. en Quintetto pour le Pianoforte et 2 Violons, Alto et Vclle. par F. Spohr 2 Thlr. 7½ Sgr.

C. M. v. Weber, Silvana, Oper in 3 Aufz., arr. à 4m.

## Klavier-Auszüge aus Opern.
(Partitions de Piano.)

G. Onslow, Der Hausirer, (Le Colporteur) Oper in 3 Akten, mit deutschem und französischem Texte (avec paroles allemandes et françaises). 3 Thlr. 20 Sgr.

L. Spohr, Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Akten, vollständiger Klavierauszug. Op. 76. 6 Thlr. 15 Sgr.

## Musik für Gesang, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.
(Musique de Chant, avec Acc. de Piano ou de Guitarre.)

C. Keller, „Kennst du der Liebe Sehnen," („conosci tui martiri") mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Sgr.

### G. Onslow, Der Hausirer, (Le Colporteur) av. Acc. de Pft.

No. 1. Introduction. { Heda! geschwind 15 Sgr. / Hola! Garçons 12 Gr.

No. 2. Air. (Geolier) { Du bahnst dir den Weg 10 Sgr. / Redoute ma juste furie 8 Gr.

No. 3. Trio. { Schon die schuldlosen Spiele 20 Sgr. / Ah; depuis ma jeune âge 16 Gr.

No. 4. Duo. { Ists keine Täuschung, darf ich's glauben? / C'est vous sans doute Capitaine? 12½ Sgr.

No. 5 Couplets (Colporteur.) { Bänder, Spitzen für die Schönen 7½ Sgr. / Pour le filles si gentilles 6 Gr.

No. 6. Air (Oscar). { Ach, mit dem Igor 12½ Sgr. / Ah depuis le moment 10 Gr.

No. 7. Duo. (Minna, Oscar) { Wir sind zwar armer Eltern Kinder 17½ Sg. / Tous deux sans biens, sans héritage

No. 8. Rondo. (Koli) { Friert es und schneiet 7½ Sgr. / Ah quand il gèle 6 Gr.

No. 9. Quintetto. { Komm, o komm Alexis zu retten 22½ Sg. / Ah venez vous êtes son frère 18 Gr.

No. 10. Couplets. (Valentine) { In meinen jungen Jahren 5 Sgr. / Toujours de mon jeune âge 4 Gr.

No. 11. Rondo. (Minna, Koli) { Rosenfest wird bald beginnen 10 Sgr. / C'est la fête du village 8 Gr.

No. 12. Cavatine. (Alexis) { Voll sanfter Herzensgüte 10 Sgr. / Modèle d'innocence 8 Gr.

### L. Spohr, Pietro von Abano, avec Acc. de Pianoforte.

No. 1. Rec. und Arie. Seid mir gegrüsst 12½ Sgr. 10 Gr. (Antonio.)

No. 2. Chor der Priester. Bricht das Aug' }
No. 3. Terzett und Chor. Auf ewig birgt } 15 Sgr. 12 Gr.
No. 4. Chor der Studenten. Hoch lebe }

No. 5. Terzett und Chor. Vergebt das in die 12½ Sgr. 10 Gr.

No. 6. Chor der Studenten. Hoch lebe Padua 5 Sgr. 4 Gr.

No. 7. Rec. und Arie. Aus dunklen Wolken 17½ Sgr. 14 Gr. (Caecilia.)

No. 8. Duett. Ha Zauberin . . . . 15 Sgr. 12 Gr.

No. 9. Recitativ. Du bist des Todes. . . 5 Sgr. 4 Gr.

No. 10. Finale. Tief unten . . . . 27½ Sgr. 22 Gr.

No. 11. Arie. Das Glück entwich . . . 5 Sgr. 4 Gr. (Eudoxia.)

No. 12. Duett. Ha theure Gattin . . 15 Sgr. 12 Gr.

No. 13. Recit. und Arie. Sie schläft. . 12½ Sgr. 10 Gr. (Pietro.)

No. 14. Scene und Duett. Wo bin ich? 17½ Sgr. 14 Gr.

No. 15. Arie. Ha, dieses Frevels Kunde . 10 Sgr. 8 Gr. (Antonio.)

No. 16. Arie. Ich soll sie sehen . . . 10 Sgr. 8 Gr. (Eudoxia.)

No. 17. Quartett und Chor. Willkommen, willkommen 12½ Sgr. 10 Gr.

No. 18. Quartett und Chor. So bin ich nun 15 Sgr. 12 Gr.

No. 19. Duett. Ja dir Geliebte . . 12½ Sgr. 10 Gr.

No. 20. Chor der Studenten. Heil unserm Meister 7½ Sgr. 6 Gr.

No. 21. Die Seele flieht in Gottes Hand 25 Sgr. 20 Gr.

### C. M. v. Weber, Silvana, avec. Acc. de Pianoforte.

No. 1. Introduzione. { Das Hifthorn schallt 15 Sgr. / Il corno giò 12 Gr.

No. 2. Aria. (Krips.) { Liegt so ein Unthier 7½ Sgr. / Crepato un tal bestion 6 Gr.

No. 3. Coro. (Jägerchor.) { Halloh! Halloh! 7½ Sgr. / Larà, larà 6 Gr.

No. 4. R. ed Aria (Rudolph.) { So soll denn dieses Herz 10 Sgr. / Dunque mi fuggirà 8 Gr.

No. 5. Duett (Rudolph u. Krips.) { So geh u. führ' aus jener Höhle 12½ Sg. / Ebben, da quella via daverna 10 Gr.

No. 6. Aria (Krips.) { Ein Mädchen ohne Mängel 5 Sg. / Vedete una zitella 4 Gr.

No. 7. Aria (Rudolph.) { Willst du nicht diesen Aufenthalt 10 Sgr. / Non ti vuoi dunque allontanar 8 Gr.

No. 8. Finale { Geniesst, jedoch bescheiden 17½ Sg. / Or qua, gustiam contenti 14 Gr.

No. 9. Duetto { Wag es mir zu wiederstehen 15 Sgr. / Figlia più non mirritare 12 Gr.

No. 10. Rec. ed Aria (Mechtilde.) { Er geht, er hört mich nicht 12½ Sg. / Ei va, non mode più 10 Gr.

No. 11. Quartetto. { Geliebter 20 Sgr. / Mio caro 16 Gr.

No. 12. Ballo. 5 Sgr. oder 4 Gr.

No. 13. Aria. (Rudolph.) { Ich liebe dich 12½ Sgr. / Je tamo si 10 Gr.

No. 14. Arietta. (Krips.) { Sah' ich sonst ein Mädchen 5 Sgr. / Vedea una ragazza 4 Gr.

No. 15. Finale. { Triumph! Triumph! 1 Thlr 15 Sgr. / Onor! Onor! 1 Thlr. 12 Gr.

No. 16. Coro. { Wie furchtbar die Wolken. 12½ Sgr. / O come le nubi 10 Gr.

No. 17. Rec. e Aria (Adelhart.) { Welch schrecklich Loos 10 Sgr. / Qual fier destin 8 Gr.

No. 18. Terzetto. { Nieder mit ihr 20 Sgr. / Non più mercè 16 Gr.

No. 19. Finale. { Mit dem Liebesgott im Bunde 15 Sgr. / Con amor Imen discende 12 Gr.

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 10. Den 25. October 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) des In- und Auslandes zu erhalten:

Allgemeines Handwörterbuch
der
philosophischen Wissenschaften
nebst ihrer
Literatur und Geschichte.
Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben
von
Wilhelm Traugott Krug.
In vier Bänden.
Erster bis dritter Band.
A — Sp.

Gr. 8. 1827—28. 48, 52¾ u. 48½ Bogen auf gutem Druckpapier. Subscriptionspreis des Bandes 2 Thlr.

Der vierte Band erscheint zur Ostermesse 1829 und dauert bis dahin der Subscriptionspreis fort.

Leipzig, den 1sten September 1828.

F. A. Brockhaus.

---

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung zu erhalten:

Encyklopädie der Freimauerei, nebst Nachrichten über die damit in wirklicher oder vorgeblicher Beziehung stehenden geheimen Verbindungen, in alphabetischer Ordnung, von C. Kenning. Durchgesehen, und, mit Zusätzen vermehrt, herausgegeben von einem Sachkundigen. Drei Bände. A—Z. Gr. 8. Geh. Auf gutem Druckpapier 9 Thlr. 15 Sgr., auf feinem franz. Druckpapier 11 Thlr.

(Der erste Band, A — G, 1822, 31 Bogen, kostet 2 Thlr. 15 Sgr. und 2 Thlr. 25 Sgr.; der zweite Band, H—M, 1824, 40 Bogen, 3 Thlr. und 3 Thlr. 15 Sgr.; der dritte Band, N—Z, 1828, 50 Bogen, 4 Thlr. und 4 Thlr. 20 Sgr.)

Dieses Werk, welches mit dem seit 4 Jahren erwarteten dritten Bande geschlossen ist, liefert jedem aufmerksamen Beobachter der Welterscheinungen den umfassendsten Stoff zur Beleuchtung des darin behandelten Gegenstandes, dürfte aber insbesondere allen Mitgliedern des freimaurerischen Vereins unentbehrlich sein, um daraus über dessen Wesen, Formen und Geschichte gründliche Belehrung zu schöpfen.

Leipzig, den 1sten September 1828.

F. A. Brockhaus.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

Betrachtungen über Deutschland. Von der letzten Hälfte des achten bis zur ersten des dreizehnten Jahrhunderts, oder von Karl dem Großen bis auf Friedrich II. Von J. Weitzel. 12. VIII und 267 Seiten auf feinem berliner Druckpapier. Geh. 1 Thlr. 10 Sgr.

Leipzig, den 1sten September 1828.

F. A. Brockhaus.

---

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

ORPHEA,
TASCHENBUCH
FUER
1829.
SECHSTER JAHRGANG
MIT ACHT KUPFERN ZU
WEBER'S OBERON,
UND ERZAEHLENDEN AUFSAETZEN
VON
W. BLUMENHAGEN, FRIEDR. KIND, L. KRUSE.
K. G. PRAETZEL, UND KAROLINE DE LA
MOTTE FOUQUÉ.

Taschenformat. Gebunden mit Goldschnitt, in Futteral, Preis: Rthlr. 2. Conv. M. od. Fl. 3. 36. Kr. Rhein.

---

Bei Wilhelm Engelmann in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

Storch, Ludw., die Intrigue. Roman in 2 Bändchen. 12. Preiß 1 Thlr.

Im vorigen Jahre waren neu;

Storch, Ludw., Dur- und Molltöne. 8. Preiß 1 Thlr. 20 Sgr.

— — Kunz von Kauffung. Novelle in 3 Bänden. 8. Preis 4 Thlr.

---

In der Creutz'schen Buchhandlung in Magdeburg ist erschienen und an alle Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin an die Schlesinger'sche Buchhandlung) versandt:

Schneeglöckchen, von G. Telto; Pr. 1 Thlr.

Unter diesem einfachen Titel werden hier der Lesewelt zwei Erzählungen dargeboten: Apollonie — Herz und Kopf; beide in Plan und Ausführung geeignet, das Interesse zu fesseln und die Verfasserin für immer mit guten mitfühlenden Menschen zu befreunden.

---

Bei F. Rubach in Magdeburg ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

Atlas der Militair-Geographie von Europa. Von Th. Fr. von Liechtenstern. 1s Blatt: Russland. Subsc. pr. 1 Thlr.

Der Subscriptions-Preis auf diese in jeder Hinsicht ausgezeichnete Karte, worüber der ausführlichere Prospectus in jeder Buchhandlung zu ersehen ist, bleibt bis zur Erscheinung des zweiten Blattes offen. Der ganze Atlas wird 13 Blätter umfassen.

---

## Anzeige für Liebhaber unterhaltender Lectüre und insbesondere für Leihbibliotheken.

Wir haben folgende Bücher auf unbestimmte Zeit im Preise erniedrigt und machen auf dieselben, da sie meistentheils von beliebten Schriftstellern herrühren, aufmerksam:

**Der Eremit in Deutschland**
von Panse, 12 Hefte, gr. 8. br. (bisher 6 Thlr.) jetzt 2 Thlr.

**Erzählungen und Sagen**
von Franz Agnes, 8. br. (bisher 1 Thlr. 15 Sg.) jetzt 20 Sg.

**Memoiren aus dem 18ten Jahrhundert**
und aus der franz. Revolution vom Jahre 1756 bis zur gegenwärtigen Zeit. Nach dem Franz. der Gräfin von Genlis frei bearbeitet von Aug. von Faurax. 8 Bände. gr. 8. br (bisher 3 Thlr. 22½ Sgr.) jetzt 2 Thlr.

**Die Grafen von Nordheim**
oder das Räthsel der Friedburg, von Isidore Gronau. 8. br. (bisher 1 Thlr.) jetzt 15 Sg.

**Das Schloß Montillo**
von F. X Habats. Zwei Theile. (Frei nach dem Englischen) 8. br. (bisher 2 Thlr. 20 Sg.) jetzt 1 Thlr.

**Geistergeschichten nach beglaubigten Quellen**
erzählt von J. M. Jarvis. Aus dem Englischen mit einer Abhandlung des Uebersetzers über Geistererscheinungen. 8. br. (bisher 1 Thlr.) jetzt 10 Sgr.

**Gelasius der graue Wanderer**
im 16ten Jahrhundert. Ein Spiegelbild unserer Zeit, von G. A. Freiherrn von Maltitz. Erstes Bändchen. 8. mit 2 Abbildungen. br. (bisher 1 Thlr.) jetzt 10 Sgr.

**Zanina oder Amerikas goldenes Leben**
von J. Baronin von Richthofen. 8. br. (bisher 1 Thlr. 10 Sg.) jetzt 20 Sgr.

**Emilie von Rellow**
oder Mißtrauen und Liebe. Ein Familiengemälde von J. Baronin von Richthofen. 2 Thle. 8. br. (bisher 2 Thlr. 15 Sgr.) jetzt 1 Thlr.

**Wörterbuch der Liebe**
oder Erzählungen aller Liebesgeschichten, Intriguen und Abentheuer, welche vom Stammvater Adam mit seiner Eva an bis auf unsere Zeiten sich zugetragen haben. gr. 8. 2 Bde. (bisher 3 Thlr.) jetzt 1 Thlr. 15 Sgr.

**Gegenwärtiger Zustand der Türkei,**
besonders Constantinopels, in topographischer, moralischer, religiöser, politischer und merkantilischer Hinsicht. Nach Carl Pertusier von Dr. Bergk. Mit 12 Kupfern und dem Plane von Constantinopel. Leipzig, Industrie-Comptoir. gr. 8. (bisher 4 Thlr.) jetzt 2 Thlr.

Industrie-Comptoir in Leipzig.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

## Die Stimme Friedrichs des Großen im neunzehnten Jahrhundert;

eine vollständig und systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über

**Politik, Staats- und Kriegskunst, Religion, Moral, Geschichte, Literatur, über sich selbst und seine Zeit.**

Aus seinen sämmtlichen Werken, wie sonstigen schriftlichen und auch denkwürdigsten mündlichen Aeußerungen, herausgegeben und mit einer

**Charakteristik seines philosophischen Geistes begleitet vom Professor Dr. Schütz.**

Fünf Theile in gr. 12. auf feinem geglätteten Velinpapier, mit einem höchst ähnlichen Portrait Friedrichs des Großen. In elegantem Umschlag geheftet. Pränumerat. Preis 2 Rthlr. 20 Sgr.

Vorstehendes Werk wird nicht nur allen Staatsbürgern der Preuß. Monarchie, sondern jedem Deutschen von wahrhaft vaterländischer Gesinnung, ja jedem über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit denkenden Zeitgenossen unserer Gegenwart, ein eben so hohes als vielseitiges Interesse gewähren.

Die Geistesstrahlen des großen deutschen Monarchen, der in ächt Königlicher Seelengröße sich selbst nur für den ersten Diener des Staats öffentlich erklärte, sind hier aus seinen sämmtlichen Werken in Einen Brennpunkt gesammelt, und werden es dem Leser auch nicht anders als brennend empfinden lassen, wie beherzigenswerth seine Aussprüche, besonders über Politik, Kriegskunst, Religion und Moral, für unsere Zeiten sind.

Die bisher erschienenen Ausgaben der Werke Friedrichs des Großen befinden sich nur in wenig Händen, und enthalten vieles für unsere Zeiten nicht mehr Wichtige. Es kann daher den zahlreichen Verehrern des großen Fürsten und den Besitzern der Werke unserer klassischen deutschen Schriftsteller, zu denen er so sehr gehört, nur angenehm sein, ihre Sammlungen durch diese geistreich gesicherte Auswahl des Wichtigsten seiner Schriften zu bereichern.

Der billige Pränumerationspreis für diese mit typographischer Sorgfalt ausgestattete Ausgabe, besteht bis zur Erscheinung des, die Charakteristik des philosophischen Geistes Friedrichs des Großen enthaltenden, 5ten Theils, und tritt sodann der Ladenpreis mit 4 Rthlr. ein.

Braunschweig, den 1. September 1828.

Friedrich Vieweg.

---

Neu erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden Nr. 34.) zu haben ist:

## Anfangsgründe der mathematischen Geographie

für mittlere und obere Classen der Gymnasien, so wie für Alle, welche ohne mathematische Vorkenntnisse sich einen deutlichen

**Begriff von dem Weltsysteme**

zu verschaffen wünschen.

Von

**J. P. Brewer,**
Professor der Mathematik und Physik.

Mit 41 Figuren und 154 Seiten Text.

Düsseldorf, Schaub. 20 Sgr., oder 1 Fl. 12 Kr. Rh.

Man findet in dieser Schrift einen der wichtigsten Gegenstände des Unterrichts, dessen Kenntniß keinen Menschen von Bildung fremd sein darf, mit einer seltenen Deutlichkeit und Gründlichkeit behandelt.

# Verzeichniss von Musikalien

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34. zu haben sind.

No. 11. Den 1. November 1828.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, dem Berliner Conversations-Blatte, und dem Freimüthigen beigelegt.

## Anzeige.

Die Unterzeichneten beeilen sich das musikalische Publikum zu benachrichtigen, dass bei ihnen sich bereits unter der Presse befindet:

Rossini. Le comte Ori, opéra en 2 actes, in vollständigem Klavierauszug, Text deutsch und französisch. Mainz, im September 1828.

B. Schott's Söhne.

---

## Neue Verlags-Musikalien
der
F. S. R. privilegirten
Musikalien- und Instrumentenhandlung
von
G. Müller in Rudolstadt.
Michaeli 1828.

Auber, D. F. E., Ouverture aus der Oper: Fiorella, für das Pianoforte. 10 Sgr.
Eberwein, M., Premier-Trio f. Flöte, Violine und Violoncell, Op. 102. 1 Thl.
Müller, F., gr. Solo f. Clarinette, Op. 37. 7½ Sgr.
— — 12 Tänze f. 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass. 4te Lief. 1 Thl.
— — 12 Tänze f. Pianof. 4 Lief. 15 Sgr.

---

### Früher sind erschienen:

Eberwein, M., Serenaden f. 1 Singstimme mit Begl. der Guitarre, 93stes Werk. 10 Sgr.
— — 6 Lieder mit Bgl. des Pfte, 94s Werk. 15 Sgr.
— — Lied aus der Oper: Das befreite Jerusalem (Versteh' ich recht die heil'ge Sage etc.), mit Begl. des Pianoforte. 7½ Sgr.
Müller, F., Divertissement für Pianoforte und Clarinette oder Violine, 32tes Werk. 15 Sgr.
— — 12 Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass, 3te Lief. 1 Thlr.
— — 12 Tänze für Pianoforte, 3te Lief. 15 Sgr.
— — Militairmusik für 1 Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagott's, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel. 2 Thl. 10 Sgr.
Müller, F., Rondo brill. für 1 Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagott's Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel. 1 Thl. 5 Sgr.

---

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung unter den Linden No. 34.) zu haben:

Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre, ein Leitfaden für Lehrer beim Unterricht, ein Hülfsbuch zur Wiederholung und zum Selbstudium der musikalischen Komposition, von L. E. Gebhardi. 1r Band. 4. Preis 2⅓ Thlr. oder 4 Fl. 12 Xr. Rheinl.

Erfurt, beim Verfasser und Leipzig bei J. F. Hartknoch.

In diesem Werke ist die Theorie der Musik auf eine recht praktische Weise gründlich, fasslich und deutlich, vorgetragen, so dass dadurch, selbst diejenigen, welche nur mässige musikalische Kenntnisse besitzen, in den Stand gesetzt werden, gründlichen Unterricht ertheilen zu können.

NB. Das von demselben Verfasser 1825 ebendaselbst erschienene evangelische Choralbuch, (Preis 2 Thlr 20 Sgr.) ist jetzt für 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Xr. durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben.

---

### Bei Joseph Czerny

(vormals Cappi et Czerny) Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen, und bei A. G. Liebeskind in Leipzig, um die beigesetzten Preise zu haben:

Beethoven, L. van, Trois Sonates pour le Pianoforte. Oeuvre 29. No. 1. 2. 3. (nouvelle Edition) à 25 Sgr. où 1 Fl. 15 Xr. C. M.
Czerny, Jos., Variations sur une Valse fav. pour le Pfte. Oeuvre 60. Prix 15 Sgr. où 45 Xr. C. M.
— — Souvenir de Vienne où Rondoletto brillante pour detto. Oeuv. 61. Pr. 15 Sgr. où 45 Xr. C. M.
Jansa, L., Variationen für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 39. Preis 1 Rthl. 10 Sgr. oder 2 Fl. C.M. Dieselben mit Begleit. des Quartetts 1 Rth. oder 1 Fl. 30 Xr. C. M. Dieselben mit Begleit. des Pianoforte 20 Sgr. oder 1 Fl. C. M.
— — Grande Polonaise Concertante pour Pianof. et Violon. Oeuvre 40. Pr. 1 Rthl. où 1 Fl. 30 Xr. C. M.
Lickl, C. G., Abschieds-Walzer mit Motiven aus Paganini's 1stem, 2tem und letztem Concerte für Pianoforte. Op. 32. Pr. 10 Sgr. oder 24 Xr. C. M.
Leutner, L., Rondoletto pour le Pianofort à 4 mains. Op. 9. Prix 10 Sgr. où 30 Xr. C. M.

**Lom**, J. C., Valses de l'Aphrodite p. la Guitarre. Op. 4. Prix 8¾ Sgr. où 20 Xr. C. M.

— — Variat. brill. sur un Thême hongrois pour la Guitarre. Op. 5. Pr. 12½ Sgr. où 36 Xr. C. M.

**Miheuz**, G., Scherzo sur le Motiv (aves les clochettes p. N. Paganini) p. Pianoforte. Op. 32. Prix 10 Sgr. où 30 Xr. C. M.

**Moscheles**, J., Fantaisie dramatique p. le Pianoforte sur des Motifs des Airs les plus favorit chantés par Mlle. Sontag. Pr. 15 Sgr. où 45 Xr. C. M.

**Pfeifer**, F., 3 Rondo für d. Guitarre. Op. 23. No. 1. 2. 3. Jedes Heft zu 8¾ Sgr. où 20 Xr. C. M.

— — Trio für Violine, Viola und Guitarre. Op. 26. Preis 1 Rthlr. oder 1 Fl. 30 Xr.

**Plachy**, W., La Giraffe, Rondeau Arabe p. Pianoforte. Op. 39. Pr. 15 Sgr. où 45 Xr. C. M.

— — Choeur de Chasseurs de l'Opera: Euryanthe p. Pianoforte à 3 et à 4 mains. Oeuv. 44. Pr. 10 Sgr. où 30 Xr. C. M.

**Sechter**, S., 6 Präludien für die Orgel mit oblig. Pedal. Op. 38. Preis 12½ Sgr. où 36 Xr.

**Spech**, J., 2 Quartetten für Männerstimmen. 37stes Werk. No. 1. Mailied. Gedicht von Göthe. No. 2. Der Morgenstern, von Körner. Preis 20 Sgr. od. 1 Fl. C. M.

**Tulou**. Fantaisie et Polonaise pour la Flûte avec acc. de Pianof. Op. 45. 25 Sgr. où 1 Fl. 15 Xr. C. M.

**Wanhall**, I., Sonatine (C.) pour Pianoforte à 4 mains. Op. 64. (nouvelle Edit.) Pr. 10 Sgr. où 30. Xr. C. M.

---

## Neue Musikalien

im Verlage von

**Ad. Mt. Schlesinger.**

in Berlin (unter den Linden No. 34.)

Ostern 1828 bis Michaelis 1828,

### Partituren.

(Partitions.)

**L. v. Beethoven**, Collection des Quatuors et Quintetti, en partition. Grand Quintetto pour 2 Violons, 2 Alti et Violoncelle. Op. 29. Partitions. 2 Thlr.

Musique pour Orchestre.

**L. Spohr**, 3me Sinfonie pour Orchestre. Op. 78. 5 Thlr.

— — Ouv. de l'Opera: Pietro von Abano, pour Orchestre. 2 Thlr. 20 Sgr.

### Für Bogen-Instrumente.

(Pour instrumens á cordes.)

**P. Rode**, 7me thème varié p. l. Violon, avec Acc. d'Orchestre. Op. 26. 2 Thlr.

— — — — arrangé par l'Auteur en Quatuor p. l. Violon, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Vclle. 1 Thlr.

— — — — pour le Violon, avec Acc. de Pianoforte. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'Airs russes p. l. Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 27. 3 Th.

— — 2 Quatuors ou Sonates brillantes pour Violon principal, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Op. 28, Liv. 1. 2. 2 Thlr. 20 Sgr.

**L. Spohr**, Second Double-Quatuor pour 4 Violons, 2 Alti et 2 Vclles. Op. 77. 2 Thlr. 20 Sgr.

### Für Blase-Instrumente.

(Pour instrumens à vent.)

**C. M. v. Weber**, 1er Concerto pour la Clarinette avec Acc. de Pianoforte. Op. 73. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — 2ond Concerto pour la Clarinette avec Acc. de Pianoforte. Op. 74. 2 Thlr.

### Musik für Pianoforte.

**L. v. Beethoven**, Quatuor. Op. 132. arr. p. l. Pfte. à 4 m. 2 Thlr.

— — — — Op. 132. — — 1 Thlr.

**Th. Gaede**, Melodien Kranz aus der Oper: Olimpia, von Spontini, in Form eines Divertissements, für das Pianoforte. 20 Sgr.

**L. Spohr**, Ouverture de l'Opera: Pietro von Abano, arr. à 4 m. 20 Sgr.

— — Second Double-Quatuor. Op. 77. arr. en Quintetto pour le Pianoforte et 2 Violons, Alto et Vclle. par F. Spohr 2 Thlr. 7½ Sgr.

**C. M. v. Weber**, Silvana, Oper in 3 Aufz., arr. à 4 m.

### Klavier-Auszüge aus Opern.

(Partitions de Piano.)

**G. Onslow**, Der Hausirer, (Le Colporteur) Oper in 3 Akten, mit deutschem und französischem Texte (avec paroles allemandes et françaises) 3. Thlr. 20 Sgr.

**L. Spohr**, Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Akten, vollständiger Klavierauszug. Op. 76. 6 Thlr. 15 Sgr.

---

### Heruntergesetzte Preise der vollständigen Klavier-Auszüge der Spontinischen Opern.

Obschon die bis jetzt bestandenen Preise der nachstehenden Opern vermöge ihrer Grösse und der Stärke der Bogenzahl, im Verhältniss mit Klavier-Auszügen anderer Opern, billig gesetzt sind, so sind dennoch die Preise zu hoch, als dass ein jeder, der sie gern besitzen möchte, sie sich anschaffen könnte, demnach haben wir uns veranlasst gefunden, diese Preise herunter zu setzen.

**Spontini.** Die Vestalin, lyrisches Drama in 3 Akten, von Jouy, vollständiger Klavier-Auszug von Henning mit deutsch. und französischem Texte, anstatt 8¾ Rthlr. jetzt 5¼ Rthlr.

— — Olimpia, grosse Oper in 3 Akten, vollständiger Klavier-Auszug vom Komponisten, mit deutschem und französischem Texte, anstatt 15 Rthlr. 15 Sgr. jetzt 10 Rthlr.

— — Nurmahal, oder: Das Rosenfest von Caschmir, lyrisches Drama in 2 Akten, vollständiger Klavier-Auszug vom Komponisten, anstatt 12 Rthlr. 15 Sgr. jetzt 9 Rthlr.

Ferner zu herabgesetzten Preisen:

**Catel.** Die Bajaderen, grosse Oper in 3 Akten, von Jouy, vollständiger Klav. Ausz. mit deutschem und franz. Text, anstatt 8 Rthlr. 20 Sgr. jetzt 5 Rthlr.

**Mehul.** Die beiden Blinden von Toledo (les Aveugles de Toledo) komische Oper in 1 Akt, vollständiger Klavier-Auszug mit französischem und deutschem Text, anstatt 3 Rthlr. jetzt 2 Rthlr.

Schlesinger'sche Buch- und Musik-Handlung
in Berlin, unter den Linden No. 34.

# Verzeichniß von Büchern

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 11. — Den 1. November 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Bei F. Tendler, Buchhändler in Wien ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

## Huldigung den Frauen.

Ein Taschenbuch für das Jahr 1829. Herausgegeben von J. F. Castelli. Siebenter Jahrgang. Mit 6 Kupfern. Gebunden mit Goldschnitt in Schuber 2 Rthlr. oder 3 Fl. 36 Xr. Rgld.

## Fortuna.

Ein Taschenbuch für das Jahr 1829. Herausgeben von F. H. Told. Sechster Jahrgang. Mit 6 Kupferstichen. Gebunden mit Goldschnitt in Schuber 1 Rthlr. 20 Sgr. oder 3 Fl. Rgld.

### Anzeige.

Von den bei mir erschienenen Taschenbüchern: Huldigung den Frauen von Castelli für 1827, 1828 und Fortuna von Told für 1827, 1828 sind noch Exemplare vorräthig und werden alle vier zusammen genommen, um 2 Rthlr. oder 3 Fl. 36 Xr. Rgld., einzeln der Jahrgang aber zu 1 Rthlr. oder 1 Fl. 48 Xr. Rgld. abgegeben.

---

Bei Ferd. Rubach in Magdeburg ist so eben erschienen und in alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

## Mixpickel und Mengemus
eingemacht
von
H. Lami.

Mit 16 kolorirten Steinabdrücken. Sauber broschirt 25 Sgr.

Allen Freunden harmlosen Scherzes sind unter obigem Titel eine Anzahl launiger Anecdoten, oder sogenannte Berliner Witze gewidmet. Es sind komische Scenen, welche theils sich in Berlin selbst zugetragen haben, theils aber nur dieser guten Stadt und ihrem treuen Volke angedichtet wurden. — Die Auswahl ist mit Umsicht getroffen, so daß sie besonders zur Unterhaltung unter Gebildeten in frohen Kreisen dienen können, um so mehr, da gewiß Jeder unter dem Mixpickel eine pikante Frucht findet, die seinem Gaumen besonders behagt, und an die sich Erinnerungen knüpfen, welche ihm in fröhlicher Gesellschaft doppelt angenehm sein werden. Die Scherze sind leicht und gut versificirt, und eignen sich auch für den Ungeübten ohne Schwierigkeit zum öffentlichen Vortrag. Sechszehn colorirte Steinabdrücke vergegenwärtigen die originellsten Scenen der poetischen Schilderungen al fresco, und werden — wenn der Vortragende von Herzen belacht ist — beim Anschauen auf's Neue das Zwergfell der Anwesenden in Bewegung setzen. Die Ausstattung des Werkchens ist niedlich, die Bilder höchst originell, der Druck gut, und wer den Mixpickel zu einem Geschenke wählt, wird sich gewiß Dank verdienen.

---

Bei F. Tendler, Buchhändler in Wien, ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34.) zu haben:

## Wiener Lebensbilder.

Skizzen aus dem Leben und Treiben in dieser Hauptstadt. Von J. F. Castelli. 8. Wien 1828. Broschirt 25 Sgr. oder 1 Fl. 30 Xr. Rgld.

Inhalt: die Hausmannskost. — Der Unentbehrliche. — Der Hausball. — Die Lotto Collectur. — Das Haustheater. — Der Damenarzt. — Wohnungschau. — Die Kindeswärterinn. — Die Landparthie. — Mein Freund Spitz. — Die Leihbibliothek. — Die Aschermittwoche oder Faschingswochen. — Die charmanten Leute. — Spaziergang über den Graben.

## Gedichte in niederösterreichischer Mundart.

Sammt allgemeinen grammatischen Andeutungen über den niederösterreichischen Dialect überhaupt, und einem Idioticon zur Verständlichmachung der in diesen Gedichten vorkommenden, der n. ö. Mundart ganz eigenthümlichen Wörter. Von J. F. Castelli Gr. 8. Wien 1828. Cartonnirt 1 Rthlr. 25 Sgr. oder 3 Fl. 18 Xr. Rgld.

## Bären.

Eine Sammlung von Wiener-Anekdoten. Aus dem Leben gegriffen und nacherzählt von J. F. Castelli. Zehntes Heft. — Zehntes Hundert. 16. Wien 1828. Broschirt $7\frac{1}{2}$ Sgr. oder 27 Xr. Rgld. Vom 1ten bis 9ten Hefte sind ebenfalls noch Exemplare, jedes Heft einzeln à $7\frac{1}{2}$ Sgr. oder 27 Xr. Rgld. zu haben.

## Logogryphen-Ungeheuer

oder Vierhundert Räthsel in Einem. Ein Zeitvertreib von J. F. Castelli. 16. Wien 1828. Broschirt 15 Sgr. oder 54 Xr. Rgld.

Die Auflösungen zu dem Logogryphen-Ungeheuer, geheftet $2\frac{1}{2}$ Sgr. oder 9 Xr. Rgld.

---

Den Vertrieb der seit einer langen Reihe von Jahren bekannten

Rabenhorst'schen Taschenwörterbücher, als:

Taschenwörterbuch der deutschen Sprache. Als die zweite völlig umgearbeitete, mit einheimischen und fremden Wörtern vermehrte Ausgabe des Handwörterbuchs der deutschen Sprache. 12°. 1 Rthl. 15 Sgr. (sonst 2 Rthl.)

*Dictionaire nouveau, de poche*, françois-allemand et allemand-françois. enrichi des mots nouveaux généralement reçus dans le deux langues, des tables des verbes irréguliers, des nouvelles mesures et des poids et monnaies etc. en deux parties, 7eme edition originale, revue, corrigée et augmentée. 12°. 1 Rthlr. 15 Sgr. (sonst 2 Rthlr.)

*Dizionario, nuovo, portatile* italiano-tedesco, e tedesco-italiano compendiato da quello d'Alberti, arrichito di tutti i termini propri delle scienze e dell' arti, ed accresciuto di molti articoli e della geografia. Edizione nuova, correttissima e molto aumentata. 2 Tomi. 12°. 1 Rthlr. 15 Sgr. (sonst 2 Rthlr.)

habe ich seit dem 1ten Juni d. J. übernommen, und sind dieselben durch alle Buchhandlungen zu denen hier bemerkten gegen sonst um ein Viertheil ermäßigten Preisen zu beziehen.

Es würde überflüssig sein, zum Lobe dieser äußerst correct und sauber gedruckten vollständigen und mit strengster Kritik gearbeiteten ungemein wohlfeilen Ausgaben etwas mehr hinzu zu fügen, da sie so lange schon des ungetheiltesten Beifalls sich erfreuen.

Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

Betrachtungen über die Ursachen der Größe der Römer und ihres Verfalls. Von Montesquieu. Uebersetzt von Karl Freiherrn von Hacke. 12. x und 240 Seiten auf feinem berliner Druckpapier. Geh. 1 Thlr.

Leipzig, den 1sten September 1828.

F. A. Brockhaus.

---

Litterarische Anzeige
eines
beispiellos wohlfeilen, äußerst eleganten und gehaltvollen Werkes,
welches bei Unterzeichnetem unter dem Titel

# PANTHEON,

Eine Sammlung vorzüglicher Erzählungen und Novellen der Lieblingsdichter Europa's. Herausgegeben von mehreren Litteraturfreunden.

24 Bände, jeder gegen 300 Seiten stark, und in gefälligem Octavformate, Subscript. Preis für das Ganze 11¼ Sgr. oder 30 Kr. pr. Band

begonnen hat. Viele sogenannte wohlfeile und wohlfeilste Ausgaben berühmter Dichter und Romantiker hat unsere Zeit zu Tage gefördert — keine derselben kann sich aber der obigen in Rücksicht auf Preiswürdigkeit Eleganz und Reichhaltigkeit zur Seite stellen. Der erste Band, welcher in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung, unter den Linden Nr. 34) zu haben ist, beweiset dieses mehr als alle Anpreisungen, weil er hinsichtlich der Schönheit, unerreichten Wohlfeilheit und geschmackvollen Auswahl durchaus nichts zu wünschen übrig läßt.

Was den Gehalt dieser, in ihrer Art gewiß einzigen, für jeden Stand passenden und jedem Geschmacke genügenden Unterhaltungs-Bibliothek betrifft, so wird dieselbe von den werthvollsten Erzeugnissen, welche Deutschland, Frankreich, England, Italien, Spanien, Rußland ꝛc. in der Novellistik, diesem schönen Zweige der belletristischen Litteratur, hervorgebracht hat, eine sinnige und wohlgeordnete Auswahl erhalten. Die aus fremden Sprachen entlehnten Erzählungen werden nicht fabrikmäßig übersetzt, wie solches leider so häufig geschieht, und eben so wenig nach bereits erschienenen Uebertragungen abgedruckt, sondern nach den Originalwerken, von tüchtigen Männern neu, und größtentheils in freien Bearbeitungen geliefert. Von vier und zwanzig der anerkannt vorzüglichen Schriftstellern Deutschlands, die in diesem europäischen Ehrentempel eine Stelle finden, wird eine der besten rechtmäßig erworbenen Original-Erzählungen oder Novellen gegeben.

In einer Periode, welche, wie die gegenwärtige, jedes vorzügliche Geisteserzeugniß, ohne Rücksicht auf den Boden, dem es entsprossen, als Gemeingut der gesammten gebildeten Welt betrachtet; wo dem Dichter und Denker der Lorbeer in der Fremde wie in der Heimath blüht; darf ein Unternehmen wie das vorliegende, gewiß allgemein beifällige Aufnahme erwarten. Was diese Sammlung enthält, ist in hundert und wieder hundert kostspieligen oder seltenen Schriften des In- und Auslandes zerstreut, aus denen sie das Schönste und Gediegenste, was die Muse der Erzählung hervorgerufen hat, auf eine eben so würdige als ansprechende Weise mittheilt.

Die ganze Sammlung, von welcher monatlich 1 bis 2 Bände erscheinen, wird aus vier und zwanzig elegant broschirten Bänden, jeder von etwa dreihundert Seiten, bestehen. Den Subscribenten steht es jedoch frei, vorläufig nur auf 6 Bände zu unterzeichnen, in welchem Falle der Subsc. Preis 12½ Sgr. oder 36 Kr für den Band ist. Die Unterzeichner der ersten 6 Bände müssen jedoch, wenn sie später (aber jedenfalls vor dem Eintreten des unten erwähnten zweiten Subscript Termins) gesonnen seyn sollten, sich die ganze Sammlung anzuschaffen, auch die folgenden 18 Bände mit 12½ Sgr. pr Band bezahlen. (Einzelne Bände werden unter keiner Bedingung abgegeben.) Wer dagegen sogleich auf alle 24 Bände unterzeichnet, erhält den Band zu 11¼ Sgr. oder 30 Kr.

Dieser Subscript. Termin besteht, da die erste Auflage großentheils schon vor dem Erscheinen des ersten Bandes bestellt war, nur noch bis Ende d. J., wo dann unwiderruflich der auf das Doppelte erhöhte Ladenpreis eintritt. Der Verleger ersucht daher alle Freunde der belletristischen Litteratur, welche sich mit einem — sogar im Verhältnisse zu den allerbilligsten Taschenausgaben — noch immer unerhört geringen Aufwande diese vollständige Bibliothek der ausgezeichnetsten Novellen Europa's verschaffen wollen, die Bestellungen darauf recht bald in der ihnen zunächst gelegenen Buchhandlung zu machen. Außerdem, daß die Anschaffung dieses Werkes sich vorzüglich für alle Leihbibliotheken, öffentliche und Privat-Lesegesellschaften, litterarische Vereine, Casino's u. s. w. eignet, dürfte sich wohl selten ein angenehmeres Geschenk für Geburts-, Weihnachts- und Neujahrs-Feste finden lassen, als das vorliegende — mag es daher auch zu diesem Zwecke recht Vielen empfohlen seyn.

Stuttgart, im September 1828.

Carl Hoffmann.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung unter den Linden No. 34) zu erhalten:

Wie die Duelle, diese Schande unsers Zeitalters, auf unsern Universitäten so leicht wieder abgeschafft werden könnten, nachgewiesen von Heinrich Stephani. 8. 11 Bogen auf feinem Druckpapier. Geh. 20 Sgr.

Leipzig, den 1sten September 1828.

F. A. Brockhaus.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Was soll man lernen? oder Zweck des Unterrichts. Von J. Weitzel. 12. x und 94 Seiten auf feinem berliner Druckpapier. Geh. 15 Sgr.

Leipzig, den 1sten September 1827.

F. A. Brockhaus.

# Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, zu haben sind.

No. 12. Den 15. November 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

---

Im Verlage der Hahn'schen Hofbuchhandlung in Hannover ist so eben erschienen und (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

## Allgemeines Fremdwörterbuch,

oder

Handbuch zum Verstehen und Vermeiden der in unserer Sprache mehr oder minder gebräuchlichen

**fremden Ausdrücke,**

mit Bezeichnung der Aussprache, der Betonung und der nöthigsten Erklärung,

vom Dr. J. C. A. Heyse,

Schuldirektor zu Magdeburg ꝛc.

5te sehr vermehrte und verbesserte Ausgabe. gr. 8. Erste Abtheilung von A bis J. (27 Bogen.)

Preis fürs Ganze zu circa 50 Bogen in 2 Abtheilungen, wovon die 2te Abtheilung zu Ende d. J. erscheint, auf weißem Druckpapier: 2 Rthlr., auf größerem Velin-Druckpapier: 2¼ Rthlr.

Wenn ein Werk, wie das vorliegende, schon durch vier verschiedene Auflagen sich des ungetheilten Beifalls aller spruchfähigen Beurtheiler und Kenner würdig gezeigt hat: so braucht wohl zu dessen Empfehlung nichts mehr gesagt zu werden, als daß es in seiner neuen (fünften) Ausgabe noch weit vollkommner erscheint, als in der vierten. So wie diese um 5000 übersetzte gangbare Fremdwörter mehr, als die frühere enthielt, so hat auch diese neue einen fast gleichen Zuwachs erhalten, wie dies die lesenswerthen Vorreden neben dem darin vollständig angegebenen Zwecke des Werkes umständlicher darthun. Sieht man zugleich auf den mit ganz neuen, scharfen Schriften, auf schönem weißen Papiere, mit möglichster Correctheit gelieferten Druck dieser Ausgabe: so wird das Alles beweisen, daß Verfasser und Verleger gemeinschaftlich dahin gestrebt haben, dieses gemeinnützliche Handbuch in seiner neuen Gestalt durch Vollständigkeit, Richtigkeit und Schönheit vor ähnlichen Werken auszuzeichnen und es der Empfehlung werth zu machen.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu erhalten:

Francisco de Moncada's

## Zug der 6500 Catalonier und Arragonier gegen die Türken und Griechen.

Deutsch von Dr. R. O. Spazier.

26 Bogen gr. 8. geglättet Velinpapier. geh. Preis 1 Rthlr. 15 Sgr.

Im Augenblick, wo alle Blicke nach dem Orient, wie nach der Pyrenäischen Halbinsel gerichtet sind, wird die Erscheinung dieses aus langer Vergessenheit glücklich hervorgezogenen Buchs, für Geschichtsfreunde und das ganze, den romantischen Geschichtserzählungen so viel Beifall schenkende Publikum doppelt wichtig und interessant. Es ist das Werk eines der ersten Geschichtsschreiber Spaniens, welches großes Licht über die dunkle Geschichte Griechenlands verbreitet, und das Spanische Volk zur Zeit seiner Blüthe in einem der merkwürdigsten Abenteuer der alten und neuen Geschichte, so wie die Griechen und Türken im schönen Contraste einander gegenüber zeigt. In seinem dichterischen, fast romanhaften Inhalte, und seiner lebendigen Darstellung, wird es ein Seitenstück zu Segürs Geschichte des Feldzugs von 1812 genannt werden können. Der Name des deutschen Bearbeiters bürgt dafür, daß es sich aus den gewöhnlichen Uebersetzungserscheinungen vortheilhaft hervorhebt.

Braunschweig, im September 1828.

Friedrich Vieweg.

---

## Neue Schriften.

In allen Buchhandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung) ist zu haben:

**Vermischte historische Schriften von Dr. E. Münch, 1r Bd., mit dem Portrait des Verfassers, 8., fein weiß Druckpapier 2 Rthlr. 5 Sgr. oder 3 Fl. 30 Xr., ord. Papier 2 Rthlr. oder 3 Fl. 12 Xr.**

Dieser erste Band enthält: König Enzius. Don Pedro der Gestrenge und Ines de Castro. Franzesco Petrarca's Selbstgeständnisse. Thrasea Pätus. Hypatia von Alexandrien. Hakon Jarl.

**Das Wesen der Artillerie von C. v. Sonntag, 8. 1 Rthlr. oder 1 Fl. 36 Xr.**

Der Herr Verfasser hat in diesem Werkchen seine neuesten praktischen Erfahrungen und Beobachtungen im Gebiete der Artillerie-Wissenschaft niedergelegt, und besonders auf die Fortschritte derselben in neuester Zeit Rücksicht genommen, und legt solches hiemit dem artilleristischen Publikum zur Beurtheilung vor.

Ludwigsburg, im Juli 1828.

C. F. Nast'sche Buchhandlung.

---

Bei August Schmid in Jena ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

**The dramatic Works of Shakspeare. Part. 1. containing: As you like it and Alls well thet ends well. Cart. 15 Sgr.**

Da sich diese Ausgabe des Shakspeare durch Schönheit des Papiers und Drucks auszeichnet, so bedarf sie wohl bei diesem äußerst billigen Preise weiter keine Empfehlung.

---

Der ausführliche Prospectus, nebst beigedruckter Probe des Textes einer neuen englischen Zeitschrift, betitelt:

Bei F. Tendler, Buchhändler in Wien, ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesingerschen Buchhandlung) zu haben:

**Geschichte der Magyaren,**
von
**Johann Grafen Mailáth.**

Erster Band mit dem Plane der Mongolen-Schlacht. Zweiter Band mit dem Plane der Schlacht von Varna.

Der dritte Band wird noch Ende dieses Jahres erscheinen. Der Preis aller drei Bände ist 7 Rthlr. oder 12 Fl. 36 Kr. Rgld.

**Praktische Anleitung**
zur
**Buchhaltung**
für junge Leute,
die sich der Handlung widmen und sich das Verhältniß zwischen dem In- und Auslande ohne Beihülfe eines Lehrers eigen machen wollen, mit einem Vorberichte und praktischen Darstellung aller dazu nöthigen Arbitrage-Rechnungen.

Von Joh. v. Casati.

Gr. 8. 1829. Brosch. 1 Rthlr. oder 1 Fl. 48 Kr. Rgld.

---

**Herabgesetzte Preise von höchst wichtigen und gemeinnützigen Werken.**

Loos, Encyclopädie für Künstler. 6 Bände. gr. 8. Jeder Theil unter besonderem Titel.
— — 1r Theil. Vollständiges Handbuch für Metallarbeiter; praktische Anweisung zu allen Arbeiten mit Gold, Platina, Silber, Kupfer, Eisen, Stahl, Blei, Quecksilber etc. 1 Rthlr.
— — 2r Theil. Praktisches Handbuch für Maler und Lackirer. 1 Rthlr.
— — 3r Theil. Praktisches Handbuch für die in Ebenholz, Elfenbein, Leder, Schildpatte, Horn, Stukatur etc. arbeitenden Künstler. 1 Rthlr.
— — 4r Theil. Handbuch für Künstler und Oekonomen, enthaltend: Anweisungen zum Seifensieden, Bereitung der Parfüms, Feuerwerkerei, Branntweinbrennen, Lederbereitung, Vertilgung schädlicher Insekten, und andere in die Haus- und Landwirthschaft einschlagende Gegenstände. 1 Rthlr.
— — 5r Theil. Handbuch für Manufacturiers und Künstler oder Anweisung zum Pottasch- und Salpetersieden, zum Färben auf Wolle, Kameelgarn und Seide, zur Bereitung der Seife, Porzellain-Malerei, Verfertigung der Fayence, des Zuckers und dessen Gattungen, des türkischen Garns, des chinesischen Lacks, zur Färbung des Chagrin, zur Enkaustik oder Wachsmalerei der Griechen. 1 Rthlr.
— — Praktisches Handbuch für Kunst und Fabrikenwesen. 1 Rthlr.
Der herabgesetzte Preis dieses Werkes ist nur bis Ostern 1830 gültig.

Burgsdorff, F. A. L. von, Versuch einer vollständigen Geschichte vorzüglicher Holzarten, in systematischen Abhandlungen zur Erweiterung der Naturkunde und Forsthaushaltungswissenschaft. 3 Bde. 4. 1r und einleitender Theil, die Buche, mit 27 Kupf. 2r Theil 1r Band, die Eiche mit 9 Kupf. 2r Theil 2r und letzter Band, die einheimischen und fremden Eichenarten, Gebrauch, Schätzung und nachhaltige Bewirthschaftung, mit 11 Kupfern. Alle 3 Bände mit schwarzen Kupfern anstatt 11 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 6 Rthlr., mit illumin. Kupf. anstatt 16 Rthlr. 12½ Sgr. jetzt 9 Rthlr.

Demian, J. A., Handbuch der neuesten Geographie des Preußischen Staats, nach authentischen Quellen und eigener Anschauung. gr. 8. Nebst Nachtrag, welcher die wichtigsten Veränderungen, die seit dem Jahre 1818 bis 1820 statt gefunden haben, auch mehrere Verbesserungen dieses Handbuches, nebst vollständigem Register enthält, von Gotthold. Anstatt 2 Rthlr. 7½ Sgr. jetzt 1 Rthlr. 7½ Sgr.

Demian, J. A., Kurzer Abriß der Geographie des Preußischen Staats, besonders zum Gebrauch für Schulen. Anstatt 20 Sgr. jetzt 15 Sgr.

Triest, Königl. Regierungs- und Oberbaurath, Grundsätze zur Anfertigung richtiger Bauanschläge. 3. Bnde. mit schwarz. Kupf. Druckpap. anstatt 18 Rthlr. 20 Sgr. jetzt 12 Rthlr. 15 Sgr. Dasselbe mit illumin. Kupf. anstatt 21½ Rthlr. jetzt 14½ Rthlr. Dasselbe auf Schreibpapier mit schwarz. Kupf. anstatt 21 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 14 Rthlr. 17½ Sgr. Dasselbe mit illum. Kupf. anstatt 24 Rthlr. 27½ Sgr. jetzt 16 Rthlr. 17½ Sgr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

Bei W. Logier in Berlin, Friedrichsstrasse No. 161, sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Logier, J. B., Anweisung zum Unterricht im Klavierspiel und der musikalischen Komposition nach seiner Methode. Ein Handbuch für Lehrer und Eltern. Gr. 4. 1 Rthlr.
— —, Grande Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Flûte et Violoncello (ad libitum) avec variations sur un air favori irlandois. 1 Rthlr. 15 Sgr.
— —, Deux grandes Valses à quatre mains, pour le Pianoforte. 17½ Sgr.
— —, Grande Valse à quatre mains pour le Pianoforte. 12½ Sgr.

---

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34. ist erschienen und zu haben:

*Schlacht bei Navarin.*
**Fantaisie brillante p. l. Pianoforte par Payer.**
Preis 22½ Sgr.

Der Inhalt dieser Fantasie des ausgezeichneten Komponisten ist folgender:

„Verzweiflungsvolle Lage der Griechen vor Ankunft der Flotte der Alliirten. Ankunft der Flotte der Alliirten vor Navarin. Drohende Stellung der Alliirten. Sendung eines Parlamentär. Beleidigende Aufnahme des Parlamentär von den Türken. Kriegsrath der verbündeten Admiräle. Beschluss der Alliirten, die Griechen zu schützen. Die Flotte der Alliirten rückt gegen den Hafen von Navarin vor. Signal des Angriffs. Schlacht. Egyptische Kanonade. Eine türkische Fregatte wird in die Luft gesprengt. Gewehrfeuer. Kampf auf dem Verdeck der Schiffe. Zerstörung der Türkisch-Egyptischen Flotte. Sieg der Alliirten. Gestöhn der Verwundeten. Siegesgesänge. Dankgebet der Sieger. Militairisches Fest. Vive Henri IV. Englisches Lied. Russisches Lied.

---

Bei uns ist so eben erschienen und zu haben:

*Le bon ton*
Neueste Contre-Tänze (mit Erklärung der Tanz-Touren) f. d. Pianoforte, über die beliebtesten Thema's aus:

No. 1. La donna del lago, von Rossini.

No. 2. Zelmira : : : : von Rossini.
No. 3. Semiramis . . . von Rossini.
Componirt von Reissiger. Preis jedes Heftes 15 Sgr.

Diese mit ausgezeichnetem Geschmack componirten Tänze haben überall, wo sie gespielt worden, den allgemeinsten Beifall gefunden.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

---

## Verschiedene Verlagswerke der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

Brunn, F. L., Deutschland in geographischer, statistischer und politischer Hinsicht, wie es war, bis zum Reichsdeputations-Receß 1803, und wie es gegenwärtig nach den neuesten Bestimmungen ist. gr. 8. 3 Bde. 5 Rthlr.
(Der 3te Theil auch unter dem Titel: Deutschland in geograph. statist und polit. Hinsicht, wie es gegenwärtig, nach den neuesten Bestimmungen ist. 2 Rthlr.

Buchholz, Fr., Ueber den Schlaf und die verschiedenen Zustände desselben. Mit einem Vorwort vom Staatsrath Dr. Hufeland. 8. 20 Sgr.

Burgsdorf, F. A. L. von, Forsthandbuch, 1r Theil, allgemeiner theoretisch-praktischer Lehrbegriff sämmtlicher Försterwissenschaften, auf Sr. Königl. Majestät von Preußen Allerhöchst. Befehl abgefaßt; 3te rechtmäßige, revidirte und stark vermehrte Auflage nebst vielen Tabellen und einer illum. Forstkarte. gr. 8. 3 Rthlr.

— —, Forsthandbuch, 2ter Theil, allgemeiner theoretisch-praktischer Lehrbegriff der höhern Forstwissenschaften. 3te Auflage. gr. 8. 2 Rthlr. 15 Sgr.

— —, Einleitung in die Dendrologie, oder systematischer Grundriß zur Uebersicht der Forstnaturkunde, und Geschichte zum Leitfaden des Unterrichts in diesem Theile der Experimental-Forstwissenschaft, als eine Beilage zum 1sten Theil des Forsthandbuchs. gr. Fol. 20 Sgr.

Büttner, über Brennmaterial- und Zeit-ersparende Backöfen für Holz, Torf, Stein- und Braunkohlen. Mit sicherer Handhabung der Backhitze. Für Militair-Anstalten und ganze Gemeinden vorzüglich anwendbar; nebst ausführlicher Zeichnung in Fol. gr. 8. 15 Sgr.

Catel, L., Ueber die zweckmäßigste Organisation des öffentlichen Bauwesens in einem Staate, und das Verhältniß der Handwerker und Handwerkszünfte. 8. geh. 17½ Sgr.

Coffinière. Die Stockbörse und der Handel in Staatspapieren. Für Juristen, Staats- und Geschäftsmänner, besonders Kaufleute und Mäkler. A. d. Franz. Herausg. mit einem Nachtrage vom Geheimenrath Schmalz zu Berlin. gr. 8. geh. 1 Rthlr. 22½ Sgr.
Inhalt: Erster Theil. Alte und neue Gesetze über die Börse, Mäkler und Wechselmäkler. Zweiter Theil. Von den Operationen der Börse und besonders von den Geschäften mit Staats-Effekten; — Kaufen; — Vom Verkauf gegen Komptanten; — Vom Kaufen auf Zeit mit Prämie. Dritter Theil. Vom Kaufe auf Zeit; — Gesetz und die Rechts-Theorie annulliren ihn; — Die Moral und das Staats-Interesse verbieten ihn. Erstes Kapitel. Prüfung der Rechtsgültigkeit und Wirkung des Kaufes auf Zeit nach den allgemeinen Rechtsprinzipien. Zweites Kapitel. Nullität des Kaufs auf Zeit durch die spezielle Gesetzgebung der Börse. Drittes Kapitel. Praktische Rechtsgrundsätze über den Zeitkauf. Viertes Kapitel. Daß Zeitkauf unsittlich sei und, weit entfernt nützlich zu sein, dem Staats-Interesse und öffentlichen Kredit schade. — Nachschrift.

Erinnerungsbuch für Alle, welche in den Jahren 1813, 1814 und 1815 Theil genommen haben an den heiligen Kampf um Selbstständigkeit und Freiheit. Mit einer Abbildung aller ausschließlich für diesen heiligen Krieg ertheilten Ehrenzeichen und 11 Plänen der wichtigsten Schlachten, so wie 21 wohlgetroffene Bildnisse, als: des Kaisers Franz des Ersten, des Kaisers Alexander des Ersten und des Königs Friedrich Wilhelm des Dritten Majestät, der Kronprinzen von Preußen, von Schweden und von Würtemberg Königl. Hoheit, der Fürsten Blücher, Schwarzenberg und Wrede Durchl. und der übrigen berühmtesten Feldherrn der verbündeten Heere. von den besten Meistern gestochen. Berlin 1818. Preis mit allen Kupfern 8 Rthlr., und mit 1 Kupfer und 11 Plänen 4 Rthlr. (Der Pränumerationspreis war: Ausgabe mit allen Kupfern 12 Rthlr., und ohne Kupfer 6 Rthlr.)

Galletti, J. G. A., Anschauliche Erdbeschreibung, der leichten und gründlichen Erlernung der Erdkunde gewidmet. Nach einem neuen Plan bearbeitet. gr. 8.
1ter Theil. 1825. 1 Rthlr. 20 Sgr.
2ter Theil. 1825. 1 Rthlr. 20 Sgr.
3ter Theil. 1826. 1 Rthlr. 20 Sgr.
Vollständig 5 Rthlr.

Korth, Dr., Die Zimmer-Flora, oder natur- und kunstgemäße Behandlung der Zimmerpflanzen, um ihnen die schönsten Blumen zu entlocken; für Liebhaber der Flora. 12. geh. sonst 1 Rthlr. 20 Sgr. jetzt 1 Rthlr. 7 1/2 Sgr.

— —, Die schädlichen und lästigen Zimmer-Insekten, nebst gründlicher Anweisung zu deren Vertilgung. Zum Nutzen einer jeden Haushaltung. 12. geh. sonst 20 Sgr. jetzt 12 1/2 Sgr.

— —, Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen. Mit 2 Kupf. 8. cart. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Krünitz, die Landschulen, sowohl wie Lehr- als auch Industrie-Schulen betrachtet, mit 1 7/8 Bogen Kupfern. gr. 8. 1 Rthlr 5 Sgr.

Lichtenstern, J. M. Freiherr von, Ueber Domainenwesen und dessen vortheilhafteste Benutzung durch eigene Verwaltung und mittelst zweckmäßiger Einrichtung eines, dieser Zielerreichung entsprechenden, neuen Comptabilitätssystems. gr. 8. 25 Sgr.

Mila, W., Neue systematische französische Sprachlehre für Deutsche, besonders zum Gebrauch für Schulen und Gymnasien. Dritte unveränderte Aufl. 8. geh. 15 Sgr.

— —, Praktisches Lehrbuch der franz. Sprache, besonders zum Gebrauch für Schulen und Gymnasien, enthält eine Sammlung nützlicher und interessanter Aufsätze zum Uebersetzen aus dem Deutschen in's Französische. Dritte unveränderte Auflage. 8. geh. 15 Sgr.

— —, Lectures historiques, ou précis de l'histoire de France depuis le commencement de la monarchie jusqu'à nos jours, avec des observations grammaticales en français et en allemand, et un vocabulaire des mots les plus difficiles. Ouvrage destiné aux écoles publiques et aux maisons particulières d'éducation. gr. 8. 20 Sgr.

— —, Lectures françaises, ou Reccueil de Dialogues, de Contes Moraux et de Comédies avec des Observations grammaticales et en Vocabulaire complet de tous le mots qui se trouvent dans ce Recuiel. 2me èdition. gr. 8. 10 Sgr.

Sachs, S., Neuester und vollständiger rechnender Haushalter und Kaufmann: enthaltend vollständige Rechnungs-Tabellen zur leichten Auffindung des Facit der in dem Geschäfts- und häuslichen Leben vorkommenden Rechnungsfälle, wonach man den Werth von 1/8 bis 100,000 Stück für 1 Pfennig bis 1000 Thlr. sogleich ohne Rechnung findet, nebst Tabellen zur Resolvirung der Thaler-Brüche, der Interessen von 1 bis 100,000 Thaler, und des Verhältnisses zwischen allen Europäischen Münzen, Maaßen und Gewichten, so wie eine Gewichts-Tabelle vom Preuß. Courant und Münzen in Beutel und Duten, und eine specielle Vergleichung des Preuß. und Franz. Geldes. 8. 22 1/2 Sgr.

---

# Verzeichniß von Büchern und Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

**No. 13.** unter den Linden No. 34, zu haben sind. Den 9. Dezember 1828.

Dieses Verzeichniß wird dem Berliner Conversations-Blatte, dem Freimüthigen und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

## Anzeige.

Ein Theolog, der von früher Jugend auf ein vorzügliches Talent zur Musik auszubilden Gelegenheit hatte, findet sich, obgleich mit begründeten Ansprüchen auf geistliche Versorgung versehen, doch bewogen, ein musikalisches Dienstverhältniß vorzuziehen und wünscht daher eine Anstellung als Organist an einer nicht unbedeutenden Kirche, wo möglich, innerhalb der Königl. Preußisch. Staaten. Empfehlung gewährt ihm: Virtuosität auf Orgel und Clavier bei gründlichen Kenntnissen in der Musik, beifälliger Ruf als Componist, Bekanntschaft mit der Logier'schen Lehrmethode, mit Mathematik und neuen Sprachen bei solidem Charakter und Wandel, welches glaubwürdige Atteste bestätigen. Dies Beachtende belieben ihre resp. Anträge unter der Adresse A. Z. an die Expedition dieser Zeitung portofrei einzusenden.

---

## Erholungsstunden für geistige Erheiterung.

Zweiter Jahrgang.

Von dem in diesem Jahre als Fortsetzung der „Erheiterungen," im Verlage meines Bruders in Aran erschienenen „Erholungsstunden," hat mir derselbe die Fortsetzung überlassen. — Der zweite Jahrgang 1829 dieser Zeitschrift erscheint demnach in meinem Verlage und das Januarheft wird nächstens versandt. — Durch die Zusage unserer ausgezeichnetsten belletristischen Schriftsteller, dieselbe mit ihren Novellen und Erzählungen auszuschmükken, bin ich im Stande, voraus bestimmen zu können, daß sie nur Vorzügliches enthalten wird. Der Preis für den Jahrgang von 12 Monatheften, jedes zu beiläufig 100 Seiten, ist mit 4 Thlr. 15 Sgr., oder 7 Fl. 30 Kr. äußerst billig gestellt. Alle soliden Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

Frankfurt a. M., den 20. Nov. 1828.

J. D. Sauerländer.

---

## Pariser Moden.

Im Jahre 1829 wird unter dem Titel:

**Modenzeitung**

für

**Deutsche Frauen.**

IV Jahrgang.

(Aachen, Verlag von La Ruelle & Destez)

erscheinende Zeitschrift mit aller, durch die stets wachsende Theilnahme der schönen Welt bedingten Sorgfalt fortgesetzt werden.

Es erscheint davon wöchentlich ein Heft in gr. 8. mit einer sorgfältig colorirten Abbildungen auf zwei Blättern, die geschmackvollsten Pariser Damen- und Herren-Moden darstellend, die durch, mittelst der nahen Verbindung mit Paris getroffene Einrichtungen, Acht Tage nach ihrem Entstehen, der Deutschen eleganten Welt schon vor Augen gebracht werden.

Den literarischen Inhalt bilden unterhaltende Beiträge vortheilhaft bekanter Schriftsteller; dieselben bestehen in Gedichten, Erzählungen, kleinen Kritiken, Miscellen und regelmässigen Modeberichten aus Paris.

Alle Königl. Preuss. Postämter liefern diese Zeitschrift wöchentlich franco zu 1 Thlr. 15 Sgr. das Vierteljahr.

Durch alle Buchhandlungen (durch die Schlesinger'che Buch- und Musikhandlung) ist der Jahrgang für 6 Rthlr zu beziehen.

---

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

## ORPHEA,

**TASCHENBUCH**

FUER

**1829.**

SECHSTER JAHRGANG

MIT ACHT KUPFERN ZU

**WEBER'S OBERON,**

UND ERZAEHLENDEN AUFSAETZEN

VON

W. BLUMENHAGEN, FRIEDR. KIND, L. KRUSE, K. G. PRAETZEL, UND KAROLINE DE LA MOTTE FOUQUÉ.

Taschenformat. Gebunden mit Goldschnitt, in Futteral, Preis: Rthlr. 2. Conv. M. od. Fl. 3. 36. Kr. Rhein.

---

To be had by way of every bookseller

The English Fireside upon the Banks of the Rhine. An Almanack for the year 1829. Adorned with superb engravings. Pric: In-boards fl. 4 — 2 Thlr. 10 Sgr. Printed and sold by J. Engelmann at Heidelberg.

Under the title of this Almanack we have ventured,

to furnish the public of the Continent with specimens of the latest literary fashion in Great-Britain, and to give to the latter a taste of German literature, together with some hints, how they might sind out some national interest in visiting places, famous for their relation to the history of England, that have escaped the notice of the English historians.

The plates engraved by artists of the first rate exhibit the prospects of *Newstead-Abbey*, the castle of *Trifels*, *Dunbar Castle*, some highly finished engravings belonging to the *Irish melodies*, with the musical compositions founded upon the national tunes. The title page is adorned with a very beautiful representation of Sir Walter Scott's charming Rebecca; even the outside of the almanack is decorated with the enchanting views of Heidelberg and the Nonnenwoerth in the Rhine, undoubtedly the most delightful landscapes in Germany.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

---

Als willkommene Weihnachts- und Neujahrs-Geschenke empfehlen wir:

# Vielliebchen,

**historisch-romantisches Taschenbuch für 1829.**

von

**A. von Tromlitz.**

2r Jahrgang mit 8 Kupfern, 452 Seiten in 16. Preis 2 Thlr. Pracht-Ausgabe: 2 Thlr. 10 Sgr.

# THE BRITISH WREATH

**A LITERARY ALBUM**

AND

**CHRISTMAS AND NEW YEAR'S FRESENT FOR 1829.**

***With seven highly finished Engravings.***

Price elegantly bound 1 Thlr. 20 Sgr.

# Pariser Bilderwitz,

ein

**Taschenbuch zum Lachen**

*(Commissions-Artikel.)*

Elegant gebunden Preis 20 Sgr.

**Industrie-Comptoir in Leipzig,**
Petersstraße Nr. 112.

(In Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.)

---

**Die durch Moscheles empfohlene**

Allgemeine Theorie der Tonkunst für Lehrer und Lernende, wie auch zum Selbst-Unterricht, von Nicolai. Mit 26 Steintafeln. Gr. 4, 2 Thlr., als ein diesen nützliches Werk, ist jetzt durch Wienbrack in Leipzig (in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) zu beziehen und zu haben.

---

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) versendet worden:

# LUSTSPIELE,

oder

**dramatischer Almanach für das Jahr 1829**

von

**F. A. v. Kurländer.**

19r Jahrgang. Mit 6 illum. Kupfern, in 12. elegant gebunden. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

**Inhalt:**

Die Geld-Heirath. Charaktergemälde in 4 Aufzügen. (Als Gegenstük der Heirath aus Vernunft.)

Der Hochzeitstag. Lustspiel in 2 Aufzügen.

Die Leistungen Kurländers findet man auf den meisten Repertoiren der deutschen Bühnen, auf denen sie sich durch den Beifall erhalten, welchen man ihnen unausgesetzt zollt; auch die in diesem Jahrgange enthaltenen Stücke werden sich durch ihre glücklichen Erfolge bald Eingang verschaffen. Diese sowohl, als die der frühern Jahrgänge, sind auch für die Aufführung auf Privatbühnen sehr geeignet, und bieten durch lebendige Handlung und heitere Laune als ächte Conversationsstücke, Stoff zu genußreichen dramatischen Abendunterhaltungen, oder zur Lectüre. Die Ausstattung des Buchs ist anständig und die sehr fein illuminirten Küpferchen sind charakteristisch und gut gezeichnet.

**Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.**

---

Bei L. F. Voigt in Ilmenau ist erschienen, und (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

## An Instrumentenmacher und Musiker.

G. A. Wettengels (Violinbogenmacher in Neukirchen) vollständiges theoretisch-praktisches, auf Grundsätze der Akustik, Tonkunst und Mathematik, und auf die Erfahrungen der geschicktesten, italienischen und deutschen Meister begründetes Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebräuchlichen Gattungen von italienischen und deutschen Geigen, namentlich der

**Violinen, Bratschen, Schello's und Bässe,**

so wie aller Gattungen der gewöhnlichen und Pianoforte-Guitarren, ingleichen der Violin-, Schello- und Baßbogen. Nebst genauer und vollständiger Anleitung zur Erbauung der erforderlichen Werk- und Schnitzebänke, der Kenntniß aller übrigen Werkzeuge und Materialien, zum Beitzen, Lackiren, Einlegen, zu den vorkommenden Metallarbeiten und zu den Geigen- und Guitarrenschrauben, und der dem Instrumentenmacher nöthigsten Lehren der Akustik und Tonkunst. Mit 16 lithographirten Tafeln. 8. Ebendas. 2½ Thlr., oder 1 Fl. 30 Kr.

---

In der Stuhr'schen Buchhandlung in Berlin ist erschienen, und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) zu bekommen:

**Braun, J. K., Ritter von Braunthal, Die Glückliche oder Gedanken über die Ehe und über weibl. Erziehung. Eine Bildungsschrift für erwachsene Mädchen und junge Frauen. In Briefen an das Fräulein C. v. St. Zweite,**

verbesserte Auflage. 8. Velin. 119 Seiten. brosch. 20 Sgr.

Wie der Titel sagt, ist dieses Buch dem schönen Geschlechte bestimmt. Es eignet sich besonders zu einer würdigen Weihnachts- und Neujahrsgabe für gebildete Jungfrauen und junge Frauen, und ist zu wünschen, daß diese Schrift in alle weibliche Hände der gebildeten Welt komme.

Dies Werk vermehrt keineswegs die Unzahl der süßlichen Frauenzimmer-Schriften, welche, oft in der besten Absicht verfaßt, nur dazu dienen, das schwächere Geschlecht noch schwächer, d. h. unfähig machen, dem Ernste des Lebens, gemäß seiner Stellung in der Welt, so zu begegnen, damit das Weib glücklich sey, glücklich mache!

Die strengen Forderungen, welche darin an die Frauen gemacht werden, dürften den Verzärtelten unter ihnen wohl stark, zu stark erscheinen; aber sie sind nur auf die herrlichen Anlagen gegründet, mit denen die Natur dieses Geschlecht bevorrechtete, und wird daher den Verständigen das Verständige gewiß Segen bringen.

Binnen wenig Jahren war die in Wien erschienene erste Auflage vergriffen, und der Herr Verfasser hat diese zweite Auflage nochmals gründlich überarbeitet.

---

So eben ist bei mir erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) zu erhalten:

**Betrachtungen über Deutschland. Von der letzten Hälfte des achten bis zur ersten des dreizehnten Jahrhunderts, oder von Karl dem Großen bis auf Friedrich II. Von J. Weitzel. 12. VIII. und 267 Seiten auf feinem berliner Druckpapier.**

Leipzig, den 1sten September 1828.

**Brockhaus.**

---

Bei uns ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) zu erhalten:

D. J. S. Vaters

## Jahrbuch der häuslichen Andacht und Erhebung des Herzens, für das Jahr 1829.

Es enthält Beiträge von:

Elisa v. d. Recke, Bilterling, Deckert, Freudentheil, Gebauer, Gittermann, Göpp, Haug, Hesekiel, Hey, Rienäcker, Schmalz, Schmidt, Schottin, Schuderoff, Spieker, Starke, v. Teubern, Tiedge, Wilhelmine Thilo, Veillodter, Weber, Weiß, Witschel, und der Herausgeber, A. G. Eberhard.

Mit einem historischen Titelkupfer, dem (sehr ähnlichen) Bildniß A. H. Niemeyers, und einer Musikbeilage.

Elegant gebunden, mit vergoldetem Schnitt Preis 1Thlr. 15 Sgr.

Wir glauben, versichern zu dürfen, daß die Freunde dieses Jahrbuchs auch in dem gegenwärtigen Jahrgange vielen, herzerhebenden Stoff zu stiller, häuslicher Erbauung finden werden. — In dem Anhange zur Erinnerung an edle Verstorbene finden die zahlreichen Schüler und Verehrer Niemeyers und Tzschirners gedrängte Charakterschilderungen dieser beiden Männer, von dem Herausgeber und aus der Feder des trefflichen Schmalz in Dresden, die hoffentlich bei Vielen eine lebhafte Theilnahme finden werden.

Rengersche Verlags-Buchhandlung in Halle.

---

# Euphrosine

oder

## musikalisches Allerley

für

## Liebhaber der Guitarre

herausgegeben von

## C. E. Böttcher.

1s Heft.

Unter diesem Titel erscheint im Verlage des Unterzeichneten eine Zeitschrift für dieses Instrument in Heften, welche von 2 zu 2 Monaten sich folgen werden; das 1te Heft ist schon an die Besteller versendet und das 2te im Stich fertig. Um einigermassen auf die Reichhaltigkeit beider Werke aufmerksam zn machen, folgt hier nur zur Hälfte der Inhalt: 1tes Heft: Ouvertüre aus dem Freischütz, Walzer über das Jägerchor, Aria von Kuhn, Wiegenlied von C. M. v. Weber, Aria aus Joseph und seine Brüder: »ich war Jüngling« u. s. w., Andante von Giuliani, Choral II. Aria aus Don Juan: »Gieb mir die Hand mein Leben.« Polonaise nach dem Jägerchor im Freischütz u. s. m. Im 1ten Heft sind 18, im 2ten 15 Nummern. Der Preis jedes Heftes ist 10 Sgr., wofür es in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben ist. — Noch erlaubt sich der unterzeichnete Verleger zu bemerken, dass bei der anerkannten Virtuosität des Herrn Herausgebers auf diesem Instrumente, dessen Kenntniss bei Bearbeitung der so reichhaltigen Anzahl von Gesang- und andern Tonstücken für die Guitarre kein Mangel zu befürchten ist, vielmehr bei einiger Unterstützung dieses Unternehmens, sowohl von den Geübtern als weniger Geübten, da für beide gesorgt ist, die Hefte, welche schon bis zum 5ten vorgearbeitet sind, einen Beweis des ermunternden Fleisses geben werden.

Halle 14/11 1828.

C. A. Kümmel.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

---

In G. P. Aderholz, Buch- und Musikhandlung in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben:

## Schlesischer Musen-Almanach auf das Jahr 1829.

Herausgegeben von Th. Brand.

4r Jahrgang, mit dem wohlgetroffenen Portraits von C. F. van der Velde, C. Schall, H. Grünig, Andreas Gryphius und 5 Musikbeilagen. 8. 18 Bogen Velin-Druck-Papier in eleganten Umschlag gebunden 1 Thlr 15 Sgr.

Fürstenthal, Joh. A. L. Nachträge zu den von Strombeck'schen Ergänzungen des allgemeinen Land-Rechts, mit Einschluß des Kriminal-Rechts und der allgemeinen Gerichtsordnung für die Preußischen Staaten, enthaltend eine vollständige Zusammenstellung aller seit dem Erscheinen der zweiten Auflage der gedachten Ergänzungen in Bezug auf jene Gesetzbücher ergangenen, abändernden, ergänzenden und erläuternden Gesetze und Ministerial-Verfügungen. Gr. 8. 14¼ Bogen. 25 Sgr.

Jägerlieder. Herausgegeben von H. Hoffmann von Fallersleben. Mit Melodien von A. Fuhrmann. 8. geh. 5 Sgr.

Die kleine Liedertafel in Breslau. 1 Heft 6 vierstimmige Gesänge. 15 Sgr.

Sieben Lieder, von Th. Brand, Cölestin, Falk, Fischer, Agnes, Franz und Grünig, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von W. Büttner. 15 Sgr.

---

## An alle Gebildete.

Dr. Fr. E. Petri's
**gedrängtes Handbuch der Fremdwörter
in deutscher Schrift- und Umgangsprache**
zum Verstehen und Vermeiden jener, mehr oder weniger entbehrlichen Einmischungen;

ist nun in der fünften, tausendfältig vermehrten und verbesserten Auflage vollständig erschienen und der zweite Theil von den zeitherigen Käufern in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) unentgeltlich abzuholen.

Alle Sachkundige werden bezeugen: daß dieses so allgemein nützliche Handbuch nunmehr das vollständigste seiner Art, auf das sorgsamste berichtigt und auch im Aeußern wünschenswerth ausgestattet sey.

Um nun von unserer Seite alles zu thun, was Billigdenkende nur verlangen können, wollen wir noch bis Ende dieses Jahres einen sehr ermäßigten Preis von 3 Thlr. für 50 Bogen eines engen und schwierigen Druckes auf schönem Papiere gelten lassen — wofür dieses Handwörterbuch eingebunden in allen namhaften Buchhandlungen zu bekommen ist. Der spätere Ladenpreis ist auf 4 Thlr. festgesetzt.

Dresden und Leipzig, am 1. Septbr. 1828.

Arnoldische Buchhandlung.

---

In der Sinner'schen Buchhandlung in Coburg und Leipzig ist erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) zu haben.

Bonafont C. J., neue französische Lehrübungen, oder Sammlung interessanter Erzählungen, wenig bekannter Anecdoten, geschichtlicher Ereignisse und andere Lehrstücke über verschiedene Gegenstände, bestimmt, mit dem Geiste der Sprache vortraut zu machen, den Styl zu bilden und Stoff zur Unterhaltung zu geben. (Auch unter den Titel; Nouveaux exercices de lecture français etc.) gr. 8. 40 Bogen 1 Rthlr. 15 Sgr. Sächs.

---

Bei Friedrich Wilmans in Frankfurt a. M. ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesinger'schen) zu haben:

Taschenbuch für das Jahr 1829. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Mit 15 Kupf. ord. Ausg. 1 Thlr. 27½ Sgr.

— Dasselbe in Maroquin geb. als Taschenbuch. 2 Thlr. 15 Sgr.

— Dasselbe in Maroquin mit Maroquin-Futteral und den besten Kupfer-Abdrücken. 4 Thlr.

---

## Schriften für die Jugend.

Terpsichore. Ein Taschenbuch der neuern Tanzkunst für Anfänger und solche, die bereits einige Kenntnisse erlangt haben und sich darin vervollkommnen wollen. Von G. Tschütter, Tanzlehrer. Mit Kpfrn. eingebunden 25 Sgr.

Stickmuster, mit gothischen Buchstaben verziert, nebst einem römischen und englischen Alphabete. Geb. 15 Sgr.

in allen Buch- und Kunsthandlungen (in Berlin, in der Schlesinger'schen Buchhandlung) zu haben von der

Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

---

**Heruntergesetzte Preise der vollständigen Klavier-Auszüge der Spontinischen Opern.**

Obschon die bis jetzt bestandenen Preise der nachstehenden Opern vermöge ihrer Grösse und der Stärke der Bogenzahl, im Verhältniss mit Klavier-Auszügen anderer Opern, billig gesetzt sind, so sind dennoch die Preise zu hoch, als dass ein jeder, der sie gern besitzen möchte, sie sich anschaffen könnte, demnach haben wir uns veranlasst gefunden, diese Preise herunter zu setzen.

**Spontini.** Die Vestalin, lyrisches Drama in 3 Akten, von Jouy, vollständiger Klavier-Auszug von Henning mit deutsch. und französischem Texte, anstatt 8⅔ Rthlr. jetzt 5⅔ Rthlr.

— — Olimpia, grosse Oper in 3 Akten, vollständiger Klavier-Auszug vom Komponisten, mit deutschem und französischem Texte, anstatt 15 Rthlr. 15 Sgr. jetzt 10 Rthlr.

— — Nurmahal, oder: Das Rosenfest von Caschmir, lyrisches Drama in 2 Akten, vollständiger Klavier-Auszug vom Komponisten, anstatt 12 Rthlr. 15 Sgr. jetzt 9 Rthlr.

Ferner zu herabgesetzten Preisen:

**Catel.** Die Bajaderen, grosse Oper in 3 Akten, von Jouy, vollständiger Klav. Ausz. mit deutschem und franz. Text, anstatt 8 Rthlr. 20 Sgr. jetzt 5 Rthlr.

**Mehul.** Die beiden Blinden von Toledo (les Aveugles de Toledo) komische Oper in 1 Akt, vollständiger Klavier-Auszug mit französischem und deutschem Text, anstatt 3 Rthlr. jetzt 2 Rthlr.

Schlesinger'sche Buch- und Musik-Handlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

Literarische Beilage.

# Neue, höchst empfehlungswerthe Bücher,

welche bei

## Carl Hoffmann in Stuttgart

erschienen und in der

## Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin

so wie in allen Buchhandlungen zu haben sind.

---

# Auctores classici latini,

**ad optimorum librorum fidem editi, cum variarum lectionum delectu. Curante Carolo Zell;**

**Vol. 1. et 2. á 36 kr. od. 9 gr. per Band.**

Der erste und zweite Band dieser wahren Prachtausgabe der lateinischen Classiker ist nunmehr erschienen, und hat auch die höchsten Erwartungen, wie dieß der Verleger mit mehreren äußerst schmeichelhaften Zuschriften belegen kann, vollkommen befriedigt. Es wird übrigens nur eines Blickes zu der Bemerkung bedürfen, daß diese Ausgabe, obgleich sie im Preise und an Correctheit keiner der gewöhnlichen Schulausgaben nachsteht, doch hinsichtlich der äußern Ausstattung, des Drucks und des Papiers, eine jede derselben weit übertrifft. — Eine nähere Prüfung zeigt, wie sehr dieselbe durch die Argumente und Noten, so wie überhaupt durch die Eintheilung des Ganzen, an Werth gewonnen hat; und der Verleger kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin, den herzlichsten Dank, welchen er dem Herrn Herausgeber dafür, so wie für sein freundliches Entgegenkommen und seinen unablässigen Eifer, schuldig ist, hier auszusprechen.

Der Schwierigkeiten eines Unternehmens, wie das vorliegende, sind unzählige — der Verleger glaubt dieselben, unterstützt durch die rühmliche Sorgfalt des Herrn Herausgebers, größtentheils überwunden zu haben; und ist überzeugt, daß sich die Fortsetzung, welche streng regelmäßig erscheint, einer gleichen, schätzbaren Würdigung, wie diese zwei Bände, erfreuen werde. — Der Herr Herausgeber wird fortfahren, für werthvolle Erläuterungen und strenge Correctheit (da er die Güte hatte, die letzte Revision selbst zu übernehmen) Sorge zu tragen, und der Verleger wird durch immer gleich schönes Papier und guten Druck den Freunden dieser Ausgabe seinen Dank abzustatten sich bemühen. —

Der obige Subscriptionspreis, 36 kr. oder 9 gr. für 12 bis 13 auf sehr schönem Velinpapiere mit neuen Lettern und äußerst sorgfältig gedruckte Octavbogen, ist so billig gestellt, als es die großen Auslagen nur immer gestatteten — er erlischt mit Ende dieses Jahres, wo dann der Ladenpreis von 54 kr. oder 12 gr. per Band u n a b ä n d e r l i c h eintritt; dieser Ladenpreis ist aber im Verhältniß zu andern Ausgaben noch immer sehr billig.

---

**Von der rühmlichst bekannten**

# Collection portative

d'oeuvres choisies de la littérature française,

par

l'Abbé Mozin et le Professeur Ch. Goutin

per Bändchen 12 kr. oder 3 gr.

sind nun die zwei ersten Bändchen der 2ten Serie erschienen, denen die Fortsetzung mit der bisherigen Schnelligkeit und Pünktlichkeit (jeden Monat drei Bändchen von acht Bogen) folgen wird. Diese Sammlung hat sich durch verständige Auswahl, immer gleich guten Druck und durch strenge Regelmäßigkeit im Erscheinen der Bändchen, eines so fest begründeten Rufes zu erfreuen, daß der Verleger zu ihrer Empfehlung nichts, als die feste Versicherung hinzuzufügen hat, daß er mit gleicher Sorgfalt bei der Fortsetzung verfahren wird. — Der Subscriptionspreis von 12 kr. oder 3 gr. per Bändchen erlischt mit Ende dieses Jahres, worauf dann u n a b ä n d e r l i c h der Ladenpreis mit 20 kr. oder 5 gr. per Bändchen eintritt; wer daher noch den jetzt bestehenden, äußerst billigen Subscriptionspreis benutzen will, beliebe sich an die ihm zunächst gelegene Buchhandlung zu wenden.

Diese zweite Serie begann mit: **l'Hermite en Province par Jouy**; ein Werk, welches, als eines der vorzüglichsten in der französischen Litteratur, überall hinlänglich geschätzt und bekannt ist, um keiner Empfehlung mehr zu bedürfen. Den auserlesenen Werken von Jouy sollen eben so ausgezeichnete Geisteswerke, wie die eines Foy und Lacretelle ꝛc., folgen, und so wird diese zweite Serie in keiner Hinsicht der ersten nachstehen, welche sich eines so außerordentlichen Beifalls erfreute, daß in der kurzen Zeit von einigen Monaten mehrere neue Auflagen nöthig wurden. Die erste Serie geht ihren regelmäßigen Gang fort. Um Mißverständnissen auszuweichen, erlaubt sich der Verleger die Bemerkung, daß 1) aus dieser Sammlung unter keiner Bedingung einzelne Bände oder Werke abgegeben werden können, und daß 2) keinem der verehrlichen Subscribenten ein Rücktritt vor Beendigung der Serie, auf welche er unterzeichnete, gestattet werden kann.

**Der Verleger wird zu letzterem niemals eine gegründete Veranlassung geben.**

## Poppe, Dr. J. H. M., die Kunst des Vergoldens,

Versilberns, Plattirens, Verplatinens und Broncirens im ganzen Umfange; in Anwendung auf Metalle, Stein, Porcellan, Steingut, Fajance und andere irdene Waare, auf Glas, Holz, Papier, Leder, Zeuge u. s. w. für Künstler und Liebhaber der Technologie bearbeitet, mit einer Kupfertafel, 169 Seiten. 1 fl. 30 kr. oder 21 gr.

Wenn wir auch manche kleine Schrift über einzelne Zweige der in obigem Werke entfalteten Kunst besitzen, so fehlte dem praktischen Künstler, so wie dem denkenden, immer fortschreitenden Handwerker und Liebhaber der Technologie doch bis heute immer noch eine pünktliche, umfassende und für jeden Leser deutliche Anweisung zum Vergolden, Versilbern rc. im ganzen Umfang dieser täglich fortschreitenden Kunst. — Der rühmlichst bekannte Verfasser hat diesem Mangel auf eine Art abgeholfen, welche seiner Gründlichkeit und seinem Fleiße Ehre macht. — Reichhaltigkeit, eine bündige, klare Darstellung, so wie eine zweckmäßige Benützung aller neueren Entdeckungen nach vorhergegangener Prüfung, machen dieses Werk zu einer erfreulichen Erscheinung, und es dürfte selten ein Buch geben, welches um so geringen Preis seinem Käufer einen so großen praktischen Nutzen, als das Vorliegende, gewährt; niemand wird dessen Anschaffung bereuen. —

---

## Montesquieu's sämmtliche Werke.

Octavausgabe. Herausgegeben von August Schäfer. 1s, 2s Bändchen. Vom Geiste der Gesetze. 1r, 2r Theil. Subscriptionspreis 24 kr. oder 6 gr. per Bändchen.

Es ist überflüssig, über den Werth Montesquieu's als Schriftsteller ein Wort zu verlieren. Seine Werke, als die eines der seltenen Geister, die sich in den Wissenschaften ganz neue Bahn gebrochen, und unter dem Menschengeschlechte ein Licht verbreitet haben, das in seinen segensreichen Wirkungen unendlich seyn muß, sind schon seit einem Jahrhunderte als trefflich anerkannt. Sein Werk von dem Geiste der Gesetze besonders steht als ein unübertroffenes Muster der Gesetzgebung da, und wird ewig eines der schönsten Denkmale der französischen Litteratur bleiben. Sicherlich wird daher jedem Freunde der Wissenschaft eine Uebersetzung der Werke dieses Schriftstellers willkommen seyn, die nicht nur richtig und der jetzigen Zeit angemessen ist, sondern dem Leser auch um einen so geringen Preis geboten wird, daß er in den Besitz eines unermeßlichen Schatzes politischer Kenntnisse um einen wohlfeilern Preis gelangen kann, als ihn vielleicht manches Tagblatt kostet, durch das er sich nicht den tausendsten Theil der geschichtlichen und politischen Kenntnisse erwerben kann, die er sich durch Montesquieu erwirbt.

Die äußere Ausstattung dieser Ausgabe ist des Innern würdig, das Papier weiß und gleich, so daß den geehrten Subscribenten auch in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig bleibt.

In Bezug auf eine andere Uebersetzung ist in allen Buchhandlungen unentgeldlich zu haben:

Kurze Beurtheilung der bei Claß in Heilbronn erscheinenden deutschen Uebersetzung von Montesquieu's sämmtlichen Werken und Warnung gegen dieselbe. Von August Schäfer.

Der Herausgeber glaubte, die wiederholten unbegründeten Behauptungen des Herrn Claß gegen die Stuttgarter Ausgabe von Montesquieu's Werken am besten dadurch beantworten zu können, daß er die im Verlage des Herrn Claß erscheinende Uebersetzung einer kurzen Kritik unterwarf, deren unumstößliches, auf Thatsachen gestütztes Resultat das ist, daß der Claß. Uebersetzer in die wichtigsten Stellen Montesquieu's einen von dem des Originals ganz verschiedenen Sinn gebracht, und dadurch einen ganz andern Montesquieu, als den bekannten, französischen zu Tage gefördert hat. Jeder, der sich die Mühe geben will, diese Beurtheilung zu überblicken, wird deutlich einsehen, zu wie vielen Irrthümern diese Uebersetzung Anlaß geben, und wie wenig dem Publicum mit ihr gedient seyn kann.

---

## Sehet euch vor, vor den falschen Propheten,

die in Schafskleidern zu euch kommen — inwendig aber sind sie reißende Wölfe. Matth. 7., 15.

Ein Traktätlein für jeden evangelischen Christen von Friedrich Hoffmann. Velinpapier. Elegant broch. 36 kr. oder 6 gr.

Der bekannte Verfasser des „Protestantismus" giebt hier mit kräftigen, im evangelischen Geiste gesprochenen Worten eine getreue Schilderung der jetzt so häufigen Proselytenmacherei, des wiederauflebenden Jesuitismus und Pietismus; fern von unedler Zelotenwuth spricht er mit Würde und Ruhe zu seinen Mitbürgern, und wird so seinen Zweck, zu warnen und zu belehren, in keinem gläubigen Herzen verfehlen. Das Büchlein erfreut sich schon jetzt in fast allen Gegenden Deutschlands und der Schweiz einer so lebhaften Theilnahme, und außer mehreren äußerst günstigen Recensionen hat sich noch kürzlich eine Beurtheilung in der Bibliothek für Prediger von Röhr so vortheilhaft darüber ausgesprochen, daß der innere Werth desselben keiner weitern Anpreisung bedarf.

---

## Universalkochbuch.

Ein vollständiges Handbuch der Kochkunst, nach den Regeln der englischen, französischen und deutschen Küche, für alle Stände. Nach dem Französischen der Herren Viard und Fouret, Mundköche Königs Ludwigs XVIII. von Frankreich, mit eigenen Recepten vermehrt von Cath. Löfflerin. 2 Bände mit 9 Abbildungen, 65 Bogen stark; Preis fl. 5, 24 kr. oder 3 Rthlr.

Statt aller Anpreisung dieses Kochbuchs, welches seinem Titel in jeder Hinsicht entspricht, mögen einige Stellen aus der Vorrede der Herausgeberinn demselben zur Empfehlung dienen. Sie sagt mit voller Ueberzeugung: „Ich erwartete in vorliegendem Werke ein gewöhnliches Kochbuch, wie wir deren viele haben, um so mehr freute ich mich, als meine Erwartung in jeder Hinsicht weit übertroffen wurde — ich fand in ihm ein Werk, brauchbar, ja unentbehrlich für Anfängerinnen, so wie für geübte Köche und Köchinnen, für kleine Haushaltungen so wie für fürstliche Tafeln, und habe mich also mit freudigem Eifer bemüht, dasselbe durch treue Uebersetzung, möglichst faßliche Darstellung, so wie besonders durch Prüfung der gegebenen Vorschriften auch für uns Deutsche zugänglich zu machen, und es so in ein deutsches Universalkochbuch für alle Stände umzuwandeln." —

Dies ist der geschätzten Herausgeberinn gelungen, und der Verleger fügt nur noch hinzu, daß vorliegendes Werk auf etwa 1000 Seiten weit über 2000 Recepte, (welche sich über alle Theile der Kochkunst, als: Fleischspeisen, Suppen, Fische, Gemüse, Eierspeisen, allerlei Backwerk, Crêmes, Sülzen, Compote, Marmeladen, Eingemachte Früchte, Gefrorenes aller Art, Ratafia und Liqueurs ꝛc. auf das Erschöpfendste verbreiten) enthält. — Eine sehr genaue, alphabetisch geordnete Inhalts-Anzeige und eine deutliche Erklärung der Kunstausdrücke und fremden Wörter, am Schlusse des zweiten Bandes, erhöhen die Brauchbarkeit dieses vortrefflichen Werkes, und auch die Kupfertafeln sind gewiß eine sehr zweckmäßige Zugabe zu demselben.

---

ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ

# ΚΥΡΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

ΒΙΒΛΙΑ ΟΚΤΩ.

**Mit erläuternden Anmerkungen, einem griechisch-deutschen Wort-Register und einem Anhange grammatisch-kritischer Bemerkungen, herausgegeben von M. C. C. F. Weckherlin, Rector der Königl. Real- und Elementar-Anstalt in Stuttgart. Neue Auflage 1827. Preis 2 fl. oder 1 Rthlr. 6 Gr.**

Der Werth dieser Bearbeitung von Xenophon's Cyropädie ist auf eine so ehrenvolle Weise in verschiedenen kritischen Blättern anerkannt, die wiederholten Auflagen sprechen so deutlich für ihre Brauchbarkeit, daß es keiner weitern Empfehlung bedarf, um sie noch mehr zu verbreiten. Um jedoch allen Anforderungen zu genügen, hat sich der jetzige Verleger entschlossen, den bisherigen Ladenpreis dieses vortrefflichen Werkes von 3 fl. 30 kr. bei dieser Auflage auf zwei Gulden herabzusetzen. So können es auch ärmere Schüler ohne große Beschwerde kaufen, und ich darf wohl überzeugt seyn, daß die Schulanstalten, welche sich bis jetzt mit weniger gründlichen Ausgaben des niedrigen Preises wegen beholfen haben, nun mit Vergnügen zu Einführung der Obigen schreiten werden, da dieselbe jetzt verhältnißmäßig äußerst wohlfeil ist, und sich durch schönes Papier und guten Druck vor fast jeder andern vortheilhaft auszeichnet.

---

# Das Buch der Geheimnisse

**für Künstler, Fabrikanten und Handwerker; enthaltend: eine Hauptübersicht aller sich auf die verschiedenen Verzweigungen der Künste und Gewerbe beziehenden Kenntnisse; aller neuen Erfindungen und Entdeckungen; der verschiedenen üblichen Verfahrungsarten zur Verbesserung und Vervollkommnung der Maschinen, welche geeignet sind, die Bemühungen der Industrie fruchtbar zu machen; und der Substanzen, welche die Kunst anwendet, um den verschiedenen Gegenständen der Industrie, welche die Bedürfnisse und die Annehmlichkeit des geselligen Lebens erfordern, Dauerhaftigkeit, Glanz und Beifall zu verschaffen, von Smith; aus dem Französischen übersetzt mit einer Vorrede; 51 Bogen, broch. Preis 3 fl. oder 1 Rthlr. 16 Gr.**

Das deutsche Publicum empfängt in obigem Werke eine getreue Uebersetzung eines Buches, welches in Frankreich ein nicht unverdientes Aufsehen erregte, indem es durch eine umfassende, höchst gründliche Zusammenstellung aller neuern Entdeckungen, welche sich auf die Künste und Gewerbe beziehen, den unermüdlichen Fleiß und die außerordentlichen Kenntnisse des Verfassers beurkundete. Jeder Künstler, jeder Handwerker wird in diesem Werke für sein Fach eine Menge Anweisungen und Entdeckungen finden, die es für ihn zu einem wahren Schatzkästlein machen, und das wenige Geld, 3 fl. oder 1 Rthlr. 16 Gr., für mehr als 500 enggedruckte Seiten, voller praktischen Hülfsmittel, wird durch den augenscheinlichen Nutzen, den es ihm gewähret, tausendfach ersetzt werden.

Man lese, prüfe und handle nach den gegebenen Anweisungen, dann wird das Werk für sich selbst sprechen und seinen Meister loben.

---

# Allgemeiner Schlüssel

**zur einfachen und doppelten Buchhaltung. Aus dem Englischen von N. Levi. Zweite durchaus verbesserte Auflage. broch. 30 kr. oder 8 gr.**

Diese kleine Schrift enthält auf 80 Seiten eine systematische, gründliche und wahrhaft praktische Anleitung zur Buchführung, nebst Belehrung über die gewöhnlichen Wechselgeschäfte. Ein Werkchen von so wesentlichem Nutzen, für welches schon die in Zeit von zwei Monaten nöthige 2te Auflage spricht, und dabei zu so äußerst billigem Preise, muß jedem angehenden Comptoiristen, so wie jedem Geschäftsmanne, willkommen seyn.

---

# Die Chemie.

**Allgemein faßlich dargestellt in 26 Vorlesungen, enthaltend sowohl die Entwickelung der Theorie, als Versuche und praktische Anwendungen auf Künste und Handwerke. Ein unentbehrliches Noth- und Hülfs-**

buch für Apotheker, Bergleute, Bier- und Essigsieder, Destillirer, Bäcker, Gerber, Färber, Seifensieder, Bleicher, Glasschmelzer, Firnißsieder, Landwirthe, Weinbereiter, Salpetersieder, Porzellanmaler, Vergolder und Hutmacher, so wie für Fabrikanten und jeden gebildeten Handwerker. Von M. Papen. Nach der neunten Auflage a. d. Franz. bearbeitet. Mit zwölf Steintafeln. broch. Preis 3 fl. 45 kr. oder 2 Rthlr. 6 Gr.

Ein gemeinverständliches, umfassendes Lehrbuch der Chemie, nach ihrem jetzigen Standpunkte, mit besonderer Rücksicht auf Künste und Wissenschaften, wurde längst gewünscht, indem ältere Anleitungen ähnlicher Art, bei der immerwährenden Bereicherung dieses Zweiges der Wissenschaften veraltet und unbrauchbar geworden waren. Aber nicht allein der Geschäftsmann, zu dessen Hülfsmitteln chemische Kenntnisse gehören, der nicht hinter den Anforderungen seiner Zeit zurückbleiben, und mit den Fortschritten der ausländischen Industrie gleichen Schritt halten will, sondern auch der eigentliche Chemiker wird aus dem Schatze von Beobachtungen, die in diesem Werke gesammelt und systematisch geordnet sind, Nützliches schöpfen, und junge Pharmaceuten dürfen es als einen Leitfaden zur Selbstausbildung betrachten.

---

# Vorläufige literarische Anzeige.

Die unterzeichnete Buchhandlung ist gegenwärtig mit dem Drucke eines Werkes von solcher Wichtigkeit, und von so hohem, wissenschaftlichen Werthe beschäftigt, daß schon eine vorläufige Anzeige die Inhaber von Bibliotheken, so wie jeden Alterthums- und Geschichtsforscher auf das Lebhafteste interessiren muß. Der Titel desselben:

## Versuch einer Entwickelung der Sprache, Abstammung, Geschichte, Mythologie und bürgerlichen Verhältnisse der Liwen, Lätten und Eesten,

mit Hinblick auf einige benachbarte Ostseevölker, von den ältesten Zeiten bis zu der im Jahre 1226 vollendeten Einführung des Christenthums, nebst einer Topographie des Landes zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, von

J. L. von Parrot,

Königl. Württembergischem Hof- und Domainen-Kammerdirector, Commandeur des Civilverdienstordens, und Mitglied der Gesellschaft der Wissenschaften und Künste zu St. Quentin rc.

bezeichnet seinen Inhalt, zugleich aber auch den durch die Natur des Gegenstandes ausgesprochenen Zweck des Herrn Verfassers, nicht sowohl das Vollendete auszumitteln, sondern vielmehr die Bahn zur Aufhellung einer Region der Geschichte zu brechen, die bis zur Stunde theils durch die Kargheit und Unsicherheit der Quellen, theils durch die willkürlichen und verwirrenden Hypothesen der Forscher, in einem dichten Dunkel geblieben ist.

Um diesen Zweck zu erreichen, hat der Herr Verfasser Untersuchungen über die eestnische Sprache angestellt, sie mit den Sprachen mehrerer morgen- und abendländischen Völker verglichen, und ihre gegenseitige Verwandtschaft und ihre Auflösung in der keltischen nachzuweisen sich bestrebt. Aus diesen Untersuchungen hat er nicht nur wichtige historische Resultate abgeleitet, sondern auch umständlich dargethan, daß man von den bisherigen Ansichten über den Ursprung und die Herkunft der auf dem Titel genannten Ostseevölker abstehen müsse, und daß diese Völker dem alt-orientalischen keltischen Volke angehören.

Die Schrift des Herrn Verfassers wirft ein großes Licht über manche Punkte der Urgeschichte und Topographie der alten Preußen, und entwickelt die Mythologie der letzteren und der drei Ostseevölker auf eine Art, die beinahe keinen Zweifel übrig läßt, daß Othin seine Lehre in diesen Gegenden verbreitet hat. Sie liefert Blicke in die alte Verfassung, Sitten, Gebräuche, Nahrungszweige und Kriegswesen dieser Ostseevölker, die den Neugierigen befriedigen werden; so wird unter andern die Erklärung der Inschrift auf einer Alt-Preußischen Fahne, die Baier zu versuchen nicht gewagt hat, auf das lebhafteste interessiren.

Was sich dem Herrn Verfasser durch scharfsinnige Combinationen und glückliche Sprach-Vergleichungen ergeben, erhält seine Bestätigung und Erweiterung durch genaues und kritisches Studium der Geschichte, der alten Geographie und der andern vorhandenen Quellen, so, daß die vorchristliche Periode der benannten Ostseevölker hier in einem Umfange und in einer Begründung erscheint, die in den frühern Bearbeitungen derselben gänzlich vermißt wird.

Bei so vielen neuen Andeutungen, Nachweisungen und Aufschlüssen, die das Werk mittheilt, wird es für die Wissenschaft wahrhaft förderlich; und nicht mit Unrecht wird die Aufmerksamkeit derjenigen, die das Studium des Alterthums aus Liebe oder zur Aufgabe ihres Lebens erkohren haben, vorläufig darauf gelenkt.

Mehrere gründliche Kenner des Faches, in Deutschland, Preußen und Rußland, von welchen die Leistungen des Herrn Verfassers größtentheils geprüft worden sind, haben ihn zur Mittheilung der Resultate seiner Forschungen an das Publicum aufgemuntert.

Das Werk, welches ungefähr 70 Bogen in 2 Bänden enthalten wird, erscheint auf schönem Papier, mit ganz neuen Lettern gedruckt in etwa 3 Monaten; der Preis wird ungefähr 6 fl., und also für ein wissenschaftliches Werk von so reellem Werthe und so bedeutendem Umfange äußerst billig seyn.

Stuttgart im November 1827.

Carl Hoffmann.



Diese Zugabe sollte unserer Unternehmung einen besondern Werth verleihen, und uns zugleich das geschenkte Vertrauen des Publikums erhalten; wir hoffen und wünschen beide Zwecke erreicht zu haben.

---

# Cabinets-Bibliothek der Geschichte.

oder: Geschichte der merkwürdigsten Staaten und Völker der Erde. Herausgegeben von einem Vereine von Historikern, unter Mitwirkung und Leitung von Galletti, Herzogl. Sächs. Hofrath, Historiographen und Professor zu Gotha, und redigirt von Dr. J. C. Hahn.

Eleganteste und wohlfeilste, mit Meyer's freier Bearbeitung Shakspeare's, dem Classischen Theater des Auslandes und Meyer's kritischer Uebersetzung sämmtlicher Werke Walter Scott's gleichförmige Ausgabe, in Taschenformat. Subscriptionspreis: 5 Sgr. oder 18 Kr. für jedes gebundene Bändchen.

Bis jetzt erschien:

1s und 2s Bändchen; Galletti's Geschichte von Griechenland. Mit Kupfern. — 3s Bändchen; Geschichte des osmanischen Staates, von Galletti. — 4s Bändchen; Geschichte von Brasilien, von Lebrecht. — 5s — 9s Bändchen; Geschichte von Frankreich, von J. H. Möller. Mit Kupfern. 10s Bändchen; Geschichte von Ostindien, von Dr. Hahn. — 11s Bändchen; Geschichte von Persien, von Galletti. — 12s — 14s Bändchen; Geschichte von Rußland, von Galletti. Mit Kupfern. — 15s — 17s Bändchen; Geschichte von Oesterreich, von Galletti. Mit Kupfern. — 18s Bändchen ist noch nicht erschienen. — 19s — 20s Bändchen; Geschichte von Schlesien, von H. Gr. von S.

Die zweite Abtheilung, redigirt von Möller, wird zunächst enthalten:

8) Die Geschichte Englands in 5 Bändchen, vom Herrn Dr. Hüne in Göttingen, rühmlich bekannt durch seine Geschichte des Sklavenhandels und durch seine ausführliche Geschichte von Hannover. — 9) Geschichte von Hannover in 2 Bändchen; von demselben. — 10) Geschichte von Portugal in 1 Bändchen, von Möller. — 11) Geschichte Spaniens in 4 Bändchen, von demselben. — 12) Geschichte von Baiern in 2 Bändchen, von v. Schaden. Die Bände werden rasch hinter einander erscheinen.

Mit dieser Abtheilung beginnt auch eine Supplement-Reihe zur Cabinets-Bibliothek, unter dem Titel:

## Cabinets-Bibliothek der Geschichte.
### Supplement-Reihe.

Enthaltend interessante Memoiren, zur Aufhellung wichtiger Zeitabschnitte oder merkwürdiger Ereignisse in der Geschichte;

welche im genauesten Zusammenhange mit derselben steht, und so viel als möglich gleichen Schritt mit dem Fortgange des gedachten Unternehmens halten wird. Die Reihe ist eröffnet worden mit:

## Geschichte der Bartholomäus-Nacht.

Aus dem Französischen übersetzt von Gustav Jacobs, und herausgegeben von F. J. 3 Bändchen. Mit 1 Kupfer. Taschenausgabe. In Umschlag brosch. 15 Sgr.

Als wir die Cabinets-Bibliothek der Geschichte begannen, geschah es in der Absicht, Freunden der Geschichte in kurzen, belehrenden und unterhaltenden Abrissen, die Ergebnisse gelehrter Untersuchungen über einzelne Staaten und Völker zugänglich und genießbar zu machen. Wir freuen uns, daß es uns gelang, den billigen Wünschen des Publikums zu genü-

gen; denn dies beweis't der Beifall, welchen das Unternehmen bis jetzt fand, und wir werden eifrig bemüht seyn, uns desselben immer würdiger zu machen. Zwar wurde uns der, für unser Unternehmen unausgesetzt thätige Veteran der Geschichte, Hr. Hofr. Galletti, entrissen; wir haben aber schon alle Vorkehrungen getroffen, daß dadurch keine Stockung im Unternehmen selbst entstehe.

---

# Classisches Theater

## des Auslandes in freien Uebertragungen.

Wohlfeilste, elegante, mit Meyer's deutschem Shakspeare gleichförmige Taschenausgabe. Mit Kupfern. Broschirt in lithograph. Umschlag. 24 Bändchen: 4 Rthlr.

Auch einzeln unter den Titeln:

I. Alfieri's sämmtliche Schauspiele. 5 Bdchn. à 5 Sgr.; enthaltend:
1s Bdchn. Philipp der Zweite. Tragödie. Mit Alfieri's Portrait. In lith. Umschlag. 5 Sgr. — 2s Bdchn. Die Verschwörung der Pazzi. Tragödie. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 3s Bdchn. Agamemnon. Tragödie. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 4s Bdchn. Orestes. Tragödie. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 5s Bdchn. Don Garzias. Tragödie. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

II. Racine's sämmtliche Schauspiele. 3 Bdchn. à 5 Sgr.; enthaltend:
1s Bdchn. Racine's Leben. — Phädra. Tragödie. Frei bearbeitet von Dr. Gräfenhan. Mit Racine's Portrait. In lithgr. Umschlag. 5 Sgr. — 2s Bdchn. Alexander der Große. Tragödie. Frei bearbeitet von Dr. Gräfenhan. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 3s Bdchn. Bajazeth. Tragödie. In lith. Umschlag. 5 Sgr.

III. Calderon's sämmtliche Schauspiele. 4 Bdchn. à 5 Sgr.; enthaltend:
1s Bdchn. Mit Calderon's Portrait; enthält: Calderon, wie er war und wie er ist, vom Hofrath Vulpius; und das Mädchen des Gomez Arias, frei bearbeitet von der Verfasserin der Roland's Abentheuer. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 2s Bdchn. Der Liebhaber als Gespenst. Lustspiel. Frei bearbeitet von der Verfasserin von Roland's Abentheuer. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 3s Bdchn. Das Leben ein Traum. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 4s Bdchn. Der standhafte Prinz. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

IV. Corneille's sämmtliche Schauspiele. 2 Bdchn. à 5 Sgr.; enthaltend:
1s Bdchn. Mit Corneille's Portrait; enthaltend: Der Cid. Tragödie. Frei bearbeitet von J. J. Kummer. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 2s Bdchn. Die Horazier. Tragödie. Frei bearbeitet von Kummer. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

V. Arnault's sämmtliche Schauspiele. 2 Bdchn. à 5 Sgr.; enthaltend:
1s Bdchn. Lucretia. Mit Arnault's Portrait. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 2s Bdchn. Marius zu Minturnä und Quintius Cincinnatus. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

VI. Beaumarchai's sämmtliche Schauspiele. 2 Bdchn. à 5 Sgr.; enthaltend:
1s Bdchn. Mit Beaumarchai's Portrait. Der Barbier von Sevilla. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. 2s Bdchn. Eugenie. Schauspiel. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

VII. Moliere's sämmtliche Schauspiele.
1s Bdchn. Mit Moliere's Portrait. Moliere's Leben und die parforce Heirath. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

VIII. Ingemann's sämmtliche Schauspiele.
1s Bdchn. Tasso's Befreiung. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr.

XI. Sheridan's dramatische Werke. Uebersetzt von W. Hoffmann.

1s Bdchn. Sheridan's Leben und Schriften. Das Lager. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 2s Bdchn. Die Lästerschule. Lustspiel. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. — 3s Bdchn. Pizarro. Trauerspiel. In lithogr. Umschlag. 5 Sgr. 4s Bändchen; die Kritiker, oder die Probe eines Trauerspiels. Lustspiel. In lithograph. Umschlag. 5 Sgr.

Der geachtete Redakteur des allgemeinen Anzeigers der Deutschen sagt über dieses Unternehmen (Nr. 198. S. 2438): Aechte Bildung des Geistes, Veredlung des Herzens, Anregung, Belebung und Bereicherung der Einbildungskraft, richtige und umfassende Welt- und Menschenkenntniß, mit allen ihren mannichfaltigen Genüssen, schöpfen wir aus der reinen Quelle geistreicher Meisterwerke, die für die Bühne bearbeitet sind. Der thätige und unternehmende Verleger erwirbt sich daher ein wahres Verdienst um die deutsche, besonders die jüngere, erst aufblühende Lesewelt, indem er ihr die classischen Werke der berühmtesten ausländischen Theaterdichter der früheren Zeit um einen Preis, der auch den Aermsten nicht abschrecken kann, in die Hände zu bringen, keine Mühe und keinen Aufwand scheut. Der glänzendste Erfolg möge daher seine unverdrossene Regsamkeit, durch allgemeine Verbreitung jener Werke, krönen.

Im Freimüthigen (1825 Nr. 219 u. folg.), im Correspondenten von und für Deutschland (1825 Nr. 277.) und in der Teutonia (1825 Nr. 97.) werden diese gelungenen Uebertragungen zum Ankauf empfohlen.

Jedes Bändchen ist auch einzeln, à 5 Sgr., zu haben.

---

## Meyer's deutscher Shakspeare.

**Elegante und wohlfeile Taschenausgabe mit vielen Kupfern. Vierte Auflage. Preis: 5 Sgr. sächs. oder 18 Kr. rheinl. für jedes Bändchen.**

Von dieser mit so vielem Beifall aufgenommenen Ausgabe, sind bis jetzt 19 Bändchen erschienen, und wird die Fortsetzung rasch folgen. Vollständige Exemplare sind noch in allen Buchhandlungen zu haben, auch wird jedes Bändchen einzeln abgelassen; als:

1s Bdchn.; enthält das Leben Shakspeare's, eine Literaturgeschichte und allgemeine Beurtheilung seiner dramatischen Werke. Mit dem Portrait Shakspeare's, gestochen von Fr Müller. — 2s Bdchn. Macbeth. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 3s Bdchn. Othello. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 4s Bdchn. Der Sturm. Lustspiel. Mit einem Kupfer. — 5s Bdchn. Die Irrungen. Lustspiel. Mit einem Kupfer. — 6s Bdchn. Julius Cäsar. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 7s Bdchn. Timon von Athen. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 8s Bdchn. Titus Andronicus. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 9s Bdchn. König Johann. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 10s Bdchn. Perikles. Tragödie. Mit einem Kupfer. — 11s Bdchn. Die beiden Veroneser. Lustspiel. Mit einem Kupfer. — 12s Bdchn. Maas für Maas. Lustspiel. Mit einem Kupfer. — 13s Bdchn. Der heilige drei Königsabend. Lustspiel. Mit einem Kupfer. — 14s Bdchn. König Lear. Trauerspiel. Mit einem Kupfer. — 15s Bdchn. Viel Lärm um Nichts. Lustspiel. Mit 1 Kupfer. — 16s Bdchn. Romeo und Julie. Mit 1 Kupfer. 17s Bdchn. Der Kaufmann von Venedig. Lustspiel. Mit einem Kupfer. — 18s Bdchn. Ende gut, Alles gut. Lustspiel. Mit 1 Kpfr. 19s Bdchn. König Richard der Dritte. Trauerspiel. Mit 1 Kpfr.

Gotha, im August 1826. Henningssche Buchhandlung.

# Verzeichniß der neuen Verlagswerke,

welche

der Akad. Kunst- und Verlagshandlung von J. Engelmann in Heidelberg im Jahr 1828 wirklich erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben sind.

**NB.** Von mehreren Werken werden demnächst besondere ausführliche Anzeigen in allen Buchhandlungen zu haben seyn.

1) Cornelia. Taschenbuch für Deutsche Frauen auf das J. 1829. Herausgeg. von A. Schreiber. Vierzehnter Jahrgang. Neue Folge: Sechster Jahrg. Mit Kupf. von Fleischmann und Passini, nach Zeichnungen von Opitz und Hofmaler Fendi in Wien. Preis: In sehr elegantem Einbande mit farbiger Umschlag-Vignette 4 fl. oder 2 Thlr. 8 gr. Feine Ausgabe mit Gold-Vignetten und Kupfern vor der Schrift auf Chinesisch Papier 5 fl. 30 kr. oder 3 Thlr. 8 gr.

Mit Beyträgen von dem Herausgeber, Therese Huber, Friederike Lohmann, Fr. Mosengeil, C. Spindler, K. Geib u. A.

Das Titelkupfer — ein reizendes Bild der wunderschönen Johanna von Arragonien — von Hofmaler Fendy nach Leonardo da Vinci gezeichnet und von Passini gestochen — die 6 andern Kupfer von Opitz gezeichnet und von Fleischmann gestochen, so wie die trefflichen Umschlag-Vignetten, sind sämmtlich vorzüglich ausgeführte Blätter, die den Ruf dieser Künstler bewähren.

2) **The English Fireside upon the banks of the Rhine. An Almanack for the year 1829. Exhibiting a choice of English and German tales, poems and historical anecdotes selected by *J. Hedman*, master of arts. Adorned with superb engravings. Price: In boards 4 fl. — 2 Thlr. 8 gr.**

Under the title of this Almanack we offer to the numerous friends of the English language and literature a choice of the most celebrated productions of the last year.

It exhibits a series of historical accounts, novels and poems from the best authors, and being aware of the daily increasing intercourse between the nations of the Continent and the English we have ventured, to furnish the former with specimens of the latest literary fashion in Great-Britain, and to give to the latter a taste of German literature, together with some hints, how they might find out some national interest in visiting places, famous for their relation to the history of England, that have escaped the notice of the English historians. We number among these the castle of Trifels, now in ruins, the last place of detention of Richard I. —

Among the poems interspersed we could not dispense with giving the first and the last lines of the late Lord Byron; some of Thomas Moore's unparallelled Irish melodies, a series of English verses from the 15th to the 19th century illustrating the progress of English poetry and some occasional compositions not printed before.

The plates engraved by artists of the first rate exhibit the prospects of *Newstead-Abbey*, the castle of *Trifels*, *Dunbar Castle*, some highly finished engravings belonging to the *Irish melodies*, with the musical compositions founded upon the national tunes. The title page is adorned with a very beautiful representation of Sir Walter Scott's charming Rebecca; even the outside of the Almanack is decorated with the enchanting views of Heidelberg and the Nonnenwœrth in the Rhine, undoubtedly the most delightful landscapes in Germany.

We trust the public will favour our untertaking with an interest proportionate to the zeal we did employ, to gratify its taste and literary discernment.

3) ***A dictionary of the English language*, in which the words are deduced from their originals, explained in their different meanings, and authorized by the names of the writers in whose works they are found; by *Samuel Johnson*. Printed from *Todd's* enlarged Quarto Edition with the additions lately introduced by *Chalmers* and others; newly revised and corrected. To which is prefixed Johnson's Grammar of the English language, and annexed a Glossary of Scottish words and phrases, which occur in the romances and poetical works of Sir *W. Scott*. II Vols.**

(**Vol. II.** wird in kurzem die Presse verlassen — die vermehrte Bogenzahl verzögerte die Erscheinung, womit dieses wichtige und gründliche Werk vollendet ist. Der sehr billige Prän. Preis von 7 Thlr. 8 gr. bleibt noch auf kurze Zeit, resp. bis Ende des Jahrs, bestehen.)

4) ***The historical Works of W. Roscoe.* 8 Volumes in Med. 8°. (Circa 240 Bogen.) Prän. Preis: 1. Ausgabe auf milchweisses Druckvelin 16 fl. 24 kr. oder 11 Thlr. 2 gr. Ditto geglättet und cartonnirt 18 fl. 48 kr. oder 12½ Thlr.**

**Die Preise der einzelnen Werke sind: *The Life of Lorenzo de' Medici* etc. 3 Vols. 1. Auf Druckvelin, broch. 7 fl. oder 4 Thlr. 16 gr. 2. Auf geglättet Druckvelin,**

XI. Sherid
1s Bdchn.
schlag.
schlaa.
4s Bänd
In lithog

Der g
Unternehmen (M
Anregung, Beleb
und Menschenkenn
Quelle geistreicher
nehmende Verlege
jüngere, erst auf
ländischen Theate
abschrecken kann,
glänzendste Erfolg
jener Werke, frö
Im
Deutschland (182
Uebertragungen
Jedes

Elegante und

Von
chen erschienen,
allen Buchhand
1s Bdchn.
allgeme
peare
einem
Der
Lustspie
einem
8s Bd
König
gödie.
Mit e
Kupfer
einem
15s B
zwo
Lustsp
Mit

Gotha,

cartonnirt, 9 fl. 24 kr. oder 6 Thlr. 6 gr. — *Illustrations, historical and critical* ... *the Life of Lorenzo de' Medici* etc. 1 Vol. 1. Ausg. 2 fl. 42 kr. oder 1 Thlr. 18 g 2. Ausgabe 3 fl. 48 kr. oder 2 Thlr. 12 gr. — *The Life and Pontificate of Leo* t *Tenth* etc. 4 Vols. Subscript. Preis aller 4 Bände, circa 140 Bogen: 1. Ausga 10½ fl. oder 7 Thlr. 2. Ausg. 12 fl. oder 8 Thlr.

5) Damen-Bibliothek. Aus dem Gebiete der Unterhaltung und des Wissen Einheimischen und fremden Quellen entnommen. Den Gebildeten des schön Geschlechts gewidmet. Herausgeg. vom Hofrath A. Schreiber. 1—12. Bd Subscr. Preis für die erste Reihe von 16 Bändchen 9 fl. 36 kr. oder 6 Thlr. 8 g

Die übrigen Bände sind unter der Presse. Der zunehmende Beyfall des Publikums uns vollgültige Aufforderung, dieser Bibliothek eine immer größere Vollkommenheit zu gebe

6) *A new English Library*, exhibiting a series of the choicest productions of the mo celebrated modern authors. Vol. I: *The Epicurean*, by Th. Moore. 8. Auf V linpap. Elegant cartonnirt 1 fl. 24 kr. oder 22 gr. Vol. II—V: *The O'Briens an the O'Flahertys*. A national tale. By Lady Morgan. 4 Vols. 5 fl. 24 k oder 3 Thlr. 14 g

7) *The Epicurean*. A tale by Th. Moore. Third Edition. 8. Elegant cartonni 1 fl. 24 kr. oder 22 g

8) *The O'Briens and the O'Flahertys*. A national Tale. By Lady Morgan. 4 Vo 8. Elegant cartonnirt. 5 fl. 24 kr. oder 3 Thlr. 14 g

9) Gemälde Griechenlands und der Europäischen Türkey, oder Abriß der physische historischen und politischen Geographie dieser Länder. Von dem Griechen G. A. M Mit einer Vorrede von Professor Chr. B., und 1 Karte, gezeichnet von Perro Aus dem Franz. 2 Bände. 8. Subscr. Preis für beyde Bände 2 fl. oder 1 Thlr. 8 g

Unter den verschiedenen über Griechenland und die Türkey erschienenen Schriften dürfte nic wohl eine zu finden seyn, die, von einem kenntnißreichen Griechen abgefaßt, in einem solch Umfang eine eben so gründliche als anziehende Belehrung über den gegenwärtigen und den ve gangenen Zustand dieser Länder jedem gebildeten Leser gewähren könnte. Die von einem G lehrten abgefaßte Vorrede bezeichnet näher den Standpunkt der Schrift und verbindet damit ein unpartheyische Prüfung derselben, auf die wir uns berufen. So wird dieses Werk, dessen Prei wir so billig angesetzt, jedem gebildeten Leser ein getreues Bild der Länder geben, die schon frühe und jetzt als Schauplatz des Kriegs aller Blicke auf sich gezogen; aber auch neben diesem allgeme nen Interesse dem Lehrer und dem gelehrten Forscher manches Beachtungswerthe darbieten, wel so wie der ganze Inhalt der Schrift, einen bleibenden Werth zusichert.

10) Handbuch für Reisende in dem ehemaligen Fränkischen Kreise, oder in dem jetzige Bayerischen Ober- und Unter-Main- und in dem Rezat-Kreise, in dem Wür tembergischen Jaxt- und in dem Badischen Main- und Tauber-Kreise, in dem Her zogthum Meiningen u. s. w. Nebst einem Anhange, enthaltend: I. Nachträglich allgemeine Bemerkungen über Franken. II. Nützliche Notizen für Reisende. III u. IV. Reiserouten durch Franken. Von Joseph Heller. Mit einer Karte un einem Titelkupfer. Groß Med. Octav. Elegant broch. 4 fl. oder 2 Thlr. 16 gr

Das an Gegenständen der Kunst, wie an Naturschönheiten und historischen Erinnerungen r reiche Franken entbehrte bis jetzt eines Führers, der die Reisenden, welche dieses Land besuche oder in seinen zahlreichen Heilquellen sich Gesundheit und Stärkung gewinnen, mit seinen viel fachen Merkwürdigkeiten näher bekannt mache und eben so gründlich als sorgfältig über das Ein zelne belehre. Diese wesentliche Lücke auszufüllen, ist die Bestimmung dieses Reisebuchs, da sich auf diese Weise an die verschiedenen, früher in unserm Verlag erschienenen und allgemei geschätzten Reisewerke über die Gegenden des Rheins, des Mains und Neckars, anschließt.

11) Taschenbuch für Reisende von den Quellen des Rheins bis Mainz. Oder vollstän diges Reisebuch durch Graubündten, Vorarlberg, einen Theil der Schweiz, am Bodensee, durch die Großherzogthümer Baden und Hessen, Rheinbaiern, Rhein hessen und einen Theil von Rheinpreußen, und besonderer Berücksichtigung de Hauptreiserouten, so wie der Kurorte Baden-Baden, Griesbach, Rippoldsau Wildbad u. s. w. Zum Theil verbesserter Auszug aus dem Handbuch für Reisend am Rhein ꝛc. von Herrn Hofrath A. Schreiber. Nebst einer ausführliche Beschreibung des Elsasses von J. Fr. Aufschlager. Mit einer Kart von Baden, Elsaß, Rheinbaiern, Rheinhessen ꝛc. Gebunden in Futteral. 3 fl. 45 kr. oder 2 Thlr. 12 gr

In diesem Werk findet der Reisende auf einen verhältnißmäßig so geringen Raum die Schil derung eines so umfassenden, an Naturschönheiten, wie an andern Merkwürdigkeiten so reiche

und doch grossentheils noch gar nicht beschriebenen Landstriches in einer Art vereinigt, wie solches its jezt noch nicht ausgeführt worden ist. Durch Vollständigkeit und Genauigkeit der Angaben wird dieses Reisebuch, das sich über die sämmtlichen auf dem Titel genannten Länder mit gleicher Sorgfalt verbreitet, ein eben so zweckmäßiger als genügender Führer seyn. Einer besonderen Aufmerksamkeit ist die Beschreibung des Elsasses zu empfehlen, da sie auf gleiche Weise die zahlreichen Naturschönheiten dieses Landes, als die reiche Industrie desselben berücksichtigt und mit dem Statistisch-Topographischen zugleich das Historische verbindet. So schließt sich dieses Reisebuch zugleich an die verschiedenen früher in unserm Verlag erschienenen Werke an, an das größere, jezt in der 3ten Auflage ausgegebene Werk von Hrn. Hofrath Schreiber über die Rheingegenden, an den Auszug aus diesem Werke, an den erneuerten Merian von Engelmann, an Heller's Reisebuch für Franken u. s. w. Die nach den neuesten Quellen berichtigte Karte vereinigt auf einem Blatt die verschiedenen im Werke selber beschriebenen Länder, wie solches gleichfalls bisher nicht der Fall gewesen ist. Daß sie deshalb eine nöthige Zugabe zu dem Werk selber bildet, bedarf kaum einer Erinnerung.

2) *Manuel de poche du Voyageur sur le Rhin*, qui passe de Mayence jusqu'à Dusseldorf, de Coblence aux bains d'Ems, de Schlangenbad, de Schwalbach et de Wiesbaden. Avec le voyage sur le Mein de Mayence à Aschaffembourg et un Appendice, contenant: 1. Moyens de communication et de voyage; 2) régime de santé pour les voyageurs. Par Mr *A. Schreiber*, conseiller aul. de S. A. R. le Grand-Duc de Bade. Traduit par Mr le Professeur *Henry*. Avec une carte routière, les cartes des environs de Coblence, de Bonn avec les Sept-Monts, de Cologne et de Dusseldorf, et six vues. 16. 3 fl. 36 kr. — 2 Thlr. 9 gr.

3) Panorama von Heidelberg, seinem Schlosse und seinen Umgebungen. Gezeichnet von Nordorf und Wirtz und gestochen von Nordorf. Mit kurzen Erläuterungen. 6 fl. 30 kr.

Während wir von so vielen ausgezeichneten Gegenden Deutschlands und der Schweiz Panorama's besitzen, entbehrte Heidelberg noch immer einer solchen Darstellung, die einen Gesammtüberblick der Stadt und ihrer Umgebungen in Einem Bilde zusammengedrängt zu liefern vermöchte. Das gegenwärtige Gemälde wird den Anforderungen der Kenner und Liebhaber entsprechen, indem die Art der Ausführung so beschaffen ist, daß nichts Aehnliches ihr an die Seite gestellt werden dürfte.

4) Panorama des Niederwalds bey Rüdesheim. Gezeichnet und gestochen von Nordorf. Mit kurzem Texte. 4 fl. oder 2 Thlr. 16 gr.

Auch hier ist das oben gesagte durchaus anwendbar.

5) Geib, Karl, Die Volkssagen der Rheinlande. In Romanzen und Balladen. Mit 22 Kupfern. 1s Bdch. 8. Pracht-Einband in Etui. 4 fl. oder 2 Thlr. 16 gr.

Das gebildete Publikum kennt bereits unter diesem Titel einen Cyclus von Romanzen, der, auf die von dem würdigen Herausgeber des Handbuchs für Reisende am Rhein und von andern mitgetheilten Legenden gegründet, in dem Taschenbuch Cornelia für 1824 begonnen hat und noch immer fortgesetzt wird.

Aufgefordert durch den allgemeinen Beyfall, den diese Dichtungen erfuhren, und durch den Wunsch vieler Freunde und Freundinnen des Guten und Schönen, haben wir uns entschlossen, eine besondere Sammlung derselben herauszugeben, wovon hiermit das erste Bändchen erscheint, welches außer den dazu gehörigen schönen Kupfern ein neues vortreffliches Titelkupfer enthält, und sich überdem durch das elegante Aeußere zu Geschenken der Freundschaft und Liebe eignet.

6) Der Sang-König Hiarne. Nordlands-Sage. Von Amalia Schoppe, geb. Weise, Verfasserin der „Minen von Pasco" u. a. m. Mit 12 Kupfern. 8. Elegant cartonnirt. 3 fl. oder 2 Thlr.

Der Norden Europa's ist vor allen andern Gegenden der Erde so überaus reich an herrlichen Sagen, daß noch lange daraus für die vaterländische Literatur geschöpft werden kann, ohne den Schatz ganz zu haben. Amalia Schoppe, als Schriftstellerin längst rühmlichst bekannt, hat eine dieser schönen Sagen unter obigem Titel bearbeitet. Der Verleger hofft, daß auch diese literarische Gabe, zumal da sie von ihm nicht nur würdig, sondern sogar reich durch schönen Druck, elegantes Papier und 12 sehr schöne Kupfer von berühmten Meistern ausgestattet wurde, von dem lesenden Publikum mit eben der Gunst aufgenommen werden wird, die dasselbe den übrigen Geistesproducten der beliebten Verfasserin bisher geschenkt hat. Besonders dürfte dieses Werk sich auch, wegen der sehr schönen Kupfer, zu Gaben der Freundschaft und Liebe eignen.

7) Moralische Erzählungen für die gebildete Jugend. Nach Miß Edgeworth frey bearbeitet von Caroline Stille. 8. Auf Velinp. broch. 1 fl. 30 kr. — 1 Thlr.

Die zu London in zwey Theilen erschienenen Tales by Maria Edgeworth, mit so ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen, daß sie bereits die 10te Auflage erlebt haben, sind hier von der geachteten Schriftstellerin, Caroline Stille, für die Deutsche, vorzugsweise die weibliche Lesewelt bearbeitet.

Durch das Anziehende der treu aufgefaßten und geistvoll wiedergegebenen Darstellungen aus dem Leben, verdient das Werk die Anerkennung, deren es sich in seinem Vaterlande zu erfreuen hat, in eben so hohem Grade, als durch die reinsittlichen Andeutungen, welche sich durch das Ganze verflechten.

XI. Sheri
1s Bdchn.
schlag.
schlag.
4s Händ
In lithog
Der g
Unternehmen (N
Anregung, Belek
und Menschenkenn
Quelle geistreicher
nehmende Verlege
jüngere, erst au
ländischen Theat
abschrecken kann,
glänzendste Erfolg
jener Werke, frö
Im F
Deutschland (182
Uebertragungen
Jedes

Elegante und

Von
chen erschienen,
allen Buchhand
1s Bdchn.
allgeme
peare
einem
Der
Lustspie
einem
8s Bd
König
gödie.
Mit e
Kupfe
einem
15s 2
Mep
Lustsp
Mit

Gotha,

18) Thieme, M., Kleiner Deutscher Ehrentempel, oder das Leben berühmte Deutschen neuerer Zeit. Zur Unterhaltung, Nacheiferung u. Erweckung der Vaterlandsliebe für Jung und Alt. Mit einem Titelkupf. 8. Broch. 2 fl. — 1 Thlr. 8 gr

19) Auserlesene Sammlung der besten Deutschen Gesellschaftslieder. Neue sehr ver mehrte Auflage. Mit einem Opferkranze auf den Altar der Geselligkeit von Fr Haug. Mit einem Titelkupfer. 16. Auf Velinpapier. Elegant gebunden in Etui 2 fl. 15 kr. — 1 Thlr. 12 gr

In unsern ernsten, wieder auf Krieg hindeutenden, Zeiten ist ein Liederbuch für Freund der Geselligkeit fürwahr! nicht überflüssig. Lieder, wie die hier erscheinenden, heiter un muthanfrischend, erheben den vom Drange der Gegenwart leidenden Geist wieder. Eine frühe Sammlung von Gesellschaftsliedern in unsrem Verlage erscheint hier neu, verbessert un vermehrt. Der beträchtliche Anhang sind eigne Lieder von Fr. Haug, welcher i diesem Fache schon Mehreres geleistet hat. Einige können nach bekannten Melodieen gesunge werden. Andre laden durch Leichtigkeit, Jovialität und Kürze zur Composition ein. Nicht nu größere Liedervereine, sondern auch freundschaftliche Privatcirkel werden dem Kau dieses Buches gewiß viele angenehme Stunden danken. Papier und Druck sind zum Gebrauche se geeignet. Der Verleger prophezeiht, daß diese, mit Fleiß ausgewählte, Sammlung ein hülfre ches Antidot wider die Melancholie, und Heitern ohnehin willkommen seyn wird.

20) Haug, Fr., Fabeln für Jung und Alt. In sechs Büchern. Mit einem Titelkpf 16. Broch. 2 fl. oder 1 Thlr. 8 gr

Die Fabel ist in neuern Zeiten wenig, oder vielmehr gar nicht cultivirt worden. Fr. Hau versuchte sich vor einigen Jahren in diesem Fache. Er fand Beyfall, und sendet nun, ermuthig jenen dreyhundert Fabeln zweyhundert weitere nach. Sie sind nicht der Jugen allein, auch dem Alter geweiht, und großen Theils berühmten Dichtern anderer Nationen fre nachgebildet. Manche gewannen durch Abkürzung. Für Klarheit, Ründung und Feile wurde na besten Kräften gesorgt. Auch der Verleger gab dem Ganzen eine, dem Inhalt entsprechende, äuße Gestalt. Möge dieß, Belehrung und Unterhaltung gewährende, Büchlein so gefallen, wie di frühere Sammlung! Besonders dürfte es sich zu Neujahrs-, Geburtstags- und Christtags-Ge schenken eignen.

21) Gott und die Natur, Offenbarungs- und Vernunftkenntniß, Religion Chri und Religion der Christenheit, in einer freymüthigen Zusammenstellung mit de Schriften der Herren Bockshammer, Neander, Schott u. a. Von einem Pro fessor in Heidelberg. gr. 8. 4 fl. oder 2 Thlr. 16 gr

---

Karte der Umgebungen von Coblenz, gezeichnet von Streit. 45 k
Aufgezogen in Futteral 1 fl. 15 k

Karte der Umgebungen von Düsseldorf, gez. von Streit. 45 kr. Ditto 1 fl. 15 k

Karte des Fränkischen Kreises. Nach der gegenwärtigen Länder-Eintheilun und den besten Hülfsmitteln entworfen und gezeichnet von F. X. Ammon. 45 k
Aufgezogen in Futteral 1 fl. 15 k

*Carte routière* de l'Alsace, du cercle de Rhin-Bavière, d'une partie de la Prusse de la Hesse rhénanes, de Bade et de Wurtemberg. Avec le cours du Rhin depu Schafhouse jusqu'à Mayence. Dessinée d'après les meilleurs matériaux par *Geibel.* 1 fl. 12 kr. oder 18 g

---

Folgende Werke unsers Verlags haben wir auf unbestimmte Zeit dauer im Preise bedeutend herabgesetzt:

Schreiber, A., Handbuch für Reisende nach Baden im Großherzogthum, in d Murgthal und auf den Schwarzwald. Nebst einer Auswahl der interessantesten Sag aus dem alten Alemannien. Mit einer Anleitung zum wirksamen Gebrauch der Bäd in Baden, und einem Supplement, die neuesten Veränderungen un einige interessante Zugaben, bis Ende des Jahrs 1827, enthalten Auf Velinpap., mit einer neuen Karte von der Gegend von Baden, vom Murgtha und vom Schwarzwalde, und 9 Ansichten von Primavesi. Mit allegor. Umschl. bro Sonst 6 fl. Jetzt 4 fl. 30 kr oder 3 Thlr. Ditto geb. in Futteral, die Karte auf Satinpa 5 fl. 24 kr. oder 3 Thlr. 16 gr. Ditto, ditto mit col. Kupf. 8 fl. Auf Velinpap. ohne d Ansichten, mit Titelkupfer, sonst 3 fl. 30 kr. jetzt 2 fl. 30 kr. oder 1 Thlr. 16 gr.

Gebete und Erweckungen zum Gebet. Ein Andachtsbuch für Familien. Herausgeg. v Dr J. B. Engelmann. 8. In allegor. Umschl. Sonst 2 fl. 24 kr. jetzt 1 fl. 24 kr. oder 22 g

Reise von Moskau nach Wien, über Kiow, Odessa, Constantinopel, einen Theil d schwarzen Meeres, bis Varna, Silistria, ꝛc ꝛc. In Briefen an Jul. Griffiths, v Grafen de la Garde. Aus dem Franz. mit Anmerk. von Therese Huber. Sonst 3 jetzt 2 fl. oder 1 Thlr. 8 gr.